# ESPEJO MEXICANO

ENRIQUE FLORESCANO

COORDINADOR

BIBLIOTECA MEXICANA

*Biblioteca Mexicana*
Director: Enrique Florescano

SERIE ARTE

# *Espejo mexicano*

# ESPEJO MEXICANO

ENRIQUE FLORESCANO
*(compilador)*

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

FUNDACIÓN MIGUEL ALEMÁN, A. C.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición, 2002

Portada: Teresa Guzmán Romero,
sobre diseño original de Carlos Aguirre

Comentarios y sugerencias: editor@fce.com.mx
Conozca nuestro catálogo: www.fce.com.mx

Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

D. R. © 2002, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Av. Revolución, 1887, 7° piso; 01000 México, D. F.

D. R. © 2002, Fundación Miguel Alemán, A. C.
Rubén Darío, 187; 11570 México, D. F.

D. R. © 2002, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-6704-2

Impreso en México

# *Advertencia*

*Espejo mexicano* es el primer libro que intenta compilar las distintas imágenes que los mexicanos crearon de sí mismos a través de los siglos, desde hace unos 1 500 años a.C. hasta los días que corren. Se trata de un retrato colectivo forjado por innumerables miradas apostadas en los más variados puntos de observación y en diferentes épocas. Como percibirá el lector, cada una de esas miradas contemplaba objetivos específicos, particulares, que hoy nos esforzamos por comprender y situar en su momento histórico. Pero aun si no podemos descifrar esas imágenes, porque se nos escapa el trasfondo en que se dieron, forman parte de nuestro imaginario colectivo, constituyen un patrimonio visual heredado del que no podemos prescindir. Conforman un acervo dilatado, y por virtud de su diversidad, por provenir de las más variadas regiones y los tiempos más contrastados, son uno de los archivos más ricos de la memoria histórica mexicana.

Para aproximarnos al universo de los innumerables rostros mexicanos acudimos a diferentes expertos. Pablo Escalante, profesor e investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, compiló y estudió las imágenes que retratan a los hombres y mujeres de Mesoamérica. Antonio Rubial García, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad, dedicó su indagación a iluminar los diversos retratos que la sociedad novohispana compuso para identificarse, imitar a otros o marcar su distancia frente a los nacidos en España. Rafael Barajas, a quien debemos un valioso libro sobre la caricatura *(La historia de un país en caricatura)*, dedica su estudio a perseguir la invención del mexicano que cristaliza en el siglo XIX. Carlos Monsiváis, el cronista canónico del siglo XX, conjuga sus

múltiples saberes para alumbrar las imágenes pictóricas y fotográficas que retrataron a los mexicanos en esta centuria. Para situar estos cuatro ensayos en su marco histórico, escribí la introducción que abre el libro como un intento por precisar la estrecha relación que se creó entre la recuperación del pasado y la imagen.

Esta obra no se hubiera podido realizar sin el apoyo de la Fundación Miguel Alemán, A. C., institución que aportó los fondos para realizar la investigación y recopilar el material iconográfico. Quiero expresar mi profundo reconocimiento al licenciado Miguel Alemán Velasco, quien al conocer el proyecto nos animó a su realización. El licenciado Fernando Castro y Castro, director de la Fundación Miguel Alemán, A. C., siguió cuidadosamente la realización de este libro y nos acicateó a terminarlo. Finalmente, Sari Bermúdez, presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y Consuelo Sáizar, directora del Fondo de Cultura Económica, unieron sus apoyos para que esta obra formara parte de la Biblioteca Mexicana que cobijan ambas instituciones.

ENRIQUE FLORESCANO

# *Notas sobre los autores*

*Rafael Barajas Durán* se recibió en 1978 de arquitecto en la ENA (UNAM), donde posteriormente fue profesor. Desde 1981 trabaja como caricaturista editorial con el seudónimo *El Fisgón*. Desde 1984 publica sus monos en *La Jornada;* en 1999 recibió el Premio Nacional de Periodismo en el ramo de caricatura. En 1984 empezó una investigación sobre la historia de la caricatura política en el México del siglo XIX; en el año 2000, el Conaculta publicó su libro *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate, 1829-1872*. Ha escrito ensayos sobre historia del arte y la caricatura para diversos catálogos y libros colectivos, entre ellos: "Un país que no conoce su rostro está condenado a la caricatura" (catálogo *Aires de familia*, Museo de Arte Moderno de México, 1995), "La mejor de las burlas imposibles. Abel Quezada y otros problemas" (catálogo de la exposición Abel Quezada, el mejor de los mundos imposibles, Museo Rufino Tamayo, 1999-2000), "De los héroes de leyes a la Ley de Herodes. La imagen de los caudillos revolucionarios mexicanos de *Multicolor* a Ibargüengoitia" (edición conmemorativa del libro *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibargüengoitia, UNESCO, 2002), "El álbum de los volcanes" (prólogo a la edición facsimilar del libro del Dr. Atl *Les volcans du Mexique*, en prensa).

*Pablo Escalante Gonzalbo* es doctor en historia por la UNAM. Se ha dedicado al estudio de las últimas manifestaciones de la cultura nahua prehispánica y del proceso de transformación de esa cultura durante el primer siglo de la historia colonial. Algunas de sus principales contribuciones se han producido en el terreno del análisis de la cultura simbólica indígena bajo el cristianismo. Ha dado cursos y conferencias en varias universidades de México,

Estados Unidos y España, y ha publicado su trabajo de investigación en diversos medios especializados de México y el extranjero. Actualmente se encuentran en prensa varios trabajos suyos: entre ellos *Historia de la vida cotidiana en el México indígena,* de la cual es coordinador y coautor, así como un libro sobre la transformación del lenguaje pictográfico del códice mesoamericano durante el siglo XVI. Es investigador en la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Conacyt.

*Enrique Florescano* cursó la maestría en historia en El Colegio de México y el doctorado en la École Pratique des Hautes Études de la Universidad de París. Entre sus libros más importantes se encuentran: *Precios del maíz y crisis agrícolas en México, 1708-1810; Origen y desarrollo de los problemas agrícolas en México, 1500-1821; Memoria mexicana; El nuevo pasado mexicano; La historia y el historiador; Etnia, Estado y nación; La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo; Memoria indígena,* e *Historia de las historias de la nación mexicana.*

*Carlos Monsiváis* es periodista y escritor. Estudió letras y economía en la UNAM. Dirigió la colección de discos Voz Viva de México de la UNAM. Escribió para *México en la Cultura, El Gallo Ilustrado, Política* y *Excélsior.* Cofundador y colaborador de *Proceso, Unomásuno, Nexos* y *La Jornada,* en la actualidad colabora en *El Universal, Proceso, Milenio, Letras Libres* y otras publicaciones. Cofundador y director de *La Cultura en México,* ha publicado los volúmenes *Principados y potestades; Días de guardar; Amor perdido; A ustedes les consta; Nuevo catecismo para indios remisos; Entrada libre; Escenas de pudor y liviandad; Salvador Novo. Lo marginal en el centro,* y *Aires de familia,* entre otros. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores, de la Universidad de Harvard y de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Creador emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte, ha ganado los premios Nacional de Periodismo, Manuel Buendía, Mazatlán de Literatura, Xavier Villaurrutia, Príncipe Klaus de Holanda, entre muchos otros. Es

doctor *honoris causa* por la Universidad Autónoma de Sinaloa y la Universidad Autónoma Metropolitana.

*Antonio Rubial García* es doctor en historia por la UNAM. Sus estudios se han especializado en la historia eclesiástica, la arquitectura religiosa y la vida social y costumbres del México colonial. Ha publicado: *El convento agustino y la sociedad novohispana, 1533-1630; Una monarquía criolla: la provincia agustina de México en el siglo XVII; Domus Aurea. La Capilla del Rosario de Puebla, un programa iconográfico de la Contrarreforma; Santa María Tonantzintla: un pueblo, un templo; La hermana pobreza: el franciscanismo de la Edad Media a la evangelización novohispana; La plaza, el palacio y el convento. La ciudad de México en el siglo XVII*, y *La santidad controertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canozinados de Nueva España.* En coautoría con Clara García Ayluardo publicó *La vida religiosa en el México colonial: un acercamiento bibliográfico.*

# *Introducción: imagen e historia*

ENRIQUE FLORESCANO

> If a man of culture of 1840 had been asked to characterize French civilization of the fifteenth century in a few words, his answer would probably have been largely inspired by impressions from Barante's *Histoire des Ducs de Bourgogne* and Hugo's *Notre Dame de Paris* [...] The experiment repeated today would yield a very different result. People would now refer [...] above all to works of art. The so-called primitive Flemish and French masters [...] would dominate their general idea of the epoch [...] Our perception of former times, our historical organ, so to say, is more and more becoming visual. Most educated people of today owe their conception of Egypt, Greece, or the Middle Ages, much more to the sight of their monuments, either in the original or by reproductions, than to the reading. JOHAN HUIZINGA (1924)[1]

APRENDER MIRANDO y conocer leyendo son dos funciones regidas por mecanismos de comprensión diferentes. A pesar de ello, en distintos momentos de la historia la imagen y el texto se entrelazaron y apoyaron mutuamente. Los cuatro ensayos que componen este libro tratan esta relación, unas veces distante y conflictiva, otras intensa y complementaria. Para situar esos ensayos en un contexto más amplio, presento aquí un breve resumen de las

[1] Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, Harmond-Sworth, Londres, 1924, pp. 244-245.

relaciones entre imagen e historia en la cultura occidental y en la última parte destaco las características que asumieron esos flujos y reflujos en diferentes momentos de la historia mexicana.

## I. Imagen e historia en Occidente

En la Antigüedad y durante el Renacimiento las imágenes rivalizaban con el relato histórico en la tarea de revivir el pasado. En 1435 el primer autor de un tratado riguroso sobre la pintura, el florentino León Bautista Alberti, le atribuyó al arte de las imágenes las siguientes virtudes:

> La pintura posee una fuerza divina que no sólo hace presente al hombre ausente [...] sino que representa ante los vivos a los que llevan siglos de haber muerto, dotando de placer a los espectadores y atrayendo admiración hacia el artista. Nos dice Plutarco que Casandro, uno de los oficiales de Alejandro, se estremecía ante el retrato del rey fallecido [...] Ciertamente, a través de la pintura los rostros de los ya fallecidos guardan algo de vida por mucho tiempo.[2]

Para Marsilio Ficino el relato histórico tenía virtudes semejantes. Según Ficino, la indagación histórica, al rescatar los antiguos testimonios de la destrucción o del olvido, convertía esos vestigios en huellas humanas imperecederas, en testigos inmortales que ya no envejecían ni perdían su valor por el paso del tiempo. Decía el humanista italiano:

> La historia es necesaria no sólo para hacer agradable la vida, sino también para conferir a ésta un sentido moral. Lo que es en sí mortal, a través de la historia conquista la inmortalidad; lo que se halla ausente deviene presente; lo viejo se rejuvenece.[3]

[2] León Bautista Alberti, *De la pintura*, introducción y notas de J. V. Field, estudio preliminar y traducción de J. Rafael Martínez-E., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, pp. 99-100. Véase también David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991, pp. 44-45.

[3] Citado por Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, pp. 38-39.

Durante la larga travesía que va de la aparición de los primeros seres humanos a la invención de la escritura (3000 a.C.), la imagen pintada, grabada, esculpida o adherida a diversos tipos de monumentos vino a ser, junto con el rito y el discurso oral, el conductor de mensajes más socorrido. En este extenso periodo la imagen gozó de un prestigio indisputable, pues al congelar los rasgos portentosos de los dioses y los reyes en la pintura, el barro, la madera, la piedra o los metales, esas imágenes adquirieron las cualidades de la permanencia, la ubicuidad y el resplandor de lo sagrado. Así, al reproducir los rasgos del dios o del gobernante, la imagen se transmutó en la representación misma de la divinidad o del poder, se apropió de esa aura carismática y la propagó a distintas audiencias y regiones, sin perder su fulgor original.

Durante la Edad Media y el Renacimiento la imagen fue desplazada por el lenguaje escrito como principal medio de comunicación. El documento escrito, y más tarde el libro impreso (1470-1500), avasallaron los discursos orales y visuales. El texto escrito adquirió el peso del testimonio verdadero,[4] y poco después la propagación de la imprenta fortaleció el dominio de la escritura sobre el lenguaje oral. El advenimiento del libro transformó las bases que sustentaban el saber y la cultura: la confianza pasó de la palabra oral y la memoria visual al testimonio escrito, y éste se convirtió en garantía de las principales transacciones humanas.[5]

El relato histórico se articuló entonces alrededor de los documentos escritos, que adquirieron el privilegio de dar fe de la veracidad de los acontecimientos. Por otro lado, la caída de los antiguos reinos conllevó la ruina progresiva de sus ciudades y monumentos. Ineluctablemente, en el largo transcurso de la Edad Media, las imágenes grandiosas de la Antigüedad desaparecieron, se desmoronaron o enmudecieron (figuras 1 y 2). De ese riquísimo legado, los anticuarios, como se llamó a los amorosos del desaparecido

[4] M. T. Clanchy, *From Memory to Written Record. England 1066-1307*, Blackwell, Oxford, Cambridge, 1993; Walter J. Ong, *Oralidad y escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987; Jack Goody, *The Power of the Written Tradition*, Smithsonian Institution Press, Washington, 2000.

[5] Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, Nueva York, 1993.

mundo clásico dedicados a su estudio, rescataron en los siglos XV y XVI las monedas, medallas, camafeos, gemas y esculturas que contenían los retratos y emblemas de los pasados gobernantes. En un estudio famoso, Arnaldo Momigliano mostró cómo estos incipientes arqueólogos formaron invaluables colecciones de objetos y las sometieron al examen de la epigrafía, la filología y el análisis comparado, hasta convertirlas en testimonios confiables que recogían personajes y acontecimientos significativos del huidizo pasado.[6]

Gracias a los rescates de estos primeros coleccionistas, las imágenes e inscripciones del pasado conservadas en las monedas se transformaron en pruebas históricas que confirmaron la veracidad de los relatos antiguos. De este modo, por primera vez se pudieron admirar, en ediciones magníficas, los retratos de los legendarios gobernantes de Grecia, Roma, Italia, Francia, Alemania y otros reinos (figuras 3 y 4). Como advierte Francis Haskell, estas imágenes se percibieron entonces como una fuente indispensable para la investigación histórica: "A través del estudio de las monedas los anticuarios se familiarizaron con la noción de que las fuentes figurativas podrían conducirlos a un contacto estrecho y estimulante con aspectos del pasado que aparentemente no eran accesibles por ningún otro medio".[7]

### *Imagen religiosa e imagen profana*

Hans Belting, en su extraordinario libro *Likeness and Presence*, advierte que la imagen es la representación de un personaje divino o poderoso a quien se le atribuyen fuerzas sobrenaturales y posee el halo del carisma. A esta representación se le rinde culto y se le demanda protección y favores. Así, para que la imagen adquiera la condición divina tiene que parecerse y representar al original y debe dar respuesta a las súplicas de los fieles mediante

[6] Arnaldo Momigliano, "L'histoire ancienne et l'Antiquaire", en *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, Gallimard, París, 1983, pp. 244-293.

[7] Francis Haskell, *History and Images. Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven, 1993, pp. 13-25.

el otorgamiento de la protección y los favores solicitados. En las innumerables representaciones plásticas de Cristo y los santos, el retrato siempre fue más importante que la anécdota narrada por las imágenes (figura 5).

Belting observa asimismo que la imagen religiosa difiere de la imagen del emperador, que en el caso de Roma simbolizaba la unidad del reino y el poder incontestado del soberano. Un parteaguas en la evolución de las imágenes ocurrió cuando la imagen de Cristo desplazó a la del emperador romano y éste asumió el título de "siervo de Cristo"; es decir, se convirtió en otro más de los protectores de la imagen religiosa.[8]

Más tarde, el movimiento de Reforma encabezado por Lutero prohibió la reproducción de las imágenes religiosas. Pero el cambio mayor en la representación de las imágenes advino con el Renacimiento, cuando las antiguas imágenes resucitaron bajo la forma de obras de arte. En ese tiempo la imagen dejó de ser la representación del dios, el soberano o la fuerza sobrenatural cuyos rasgos encarnaba. El lugar de la presencia divina fue ocupado por la obra ejecutada por las manos del artista. Es decir, la divinidad fue suplantada por la obra de arte, cuya armonía y calidad plástica determinaron ahora la fuerza, el prestigio y la irradiación de la imagen. La imagen artística estableció una nueva relación con el pasado: se convirtió en una evocación emotiva de los acontecimientos y en un testigo excepcional, que por virtud del brillo incomparable que emanaba de su interior, le daba un realce especial a los hechos registrados en el pasado.[9]

### *Del reportaje artístico a la obra de arte como valor supremo del desarrollo humano*

Del siglo XV en adelante numerosos pintores, escultores y arquitectos adquirieron fama por su capacidad para plasmar en sus obras momentos estelares de la historia: la fundación del reino, la

[8] Véase Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, pp. 1-16.

[9] *Ibidem*, pp. 14-16 y 459-478.

coronación de los reyes, los triunfos en las guerras, las nupcias reales, las celebraciones de los santos y de la Iglesia, el retrato de los hombres poderosos o de los sabios, la construcción de catedrales y palacios... La fama que alcanzaron estas obras llevó también a excesos sin mesura, pues fue frecuente que algunas de estas recreaciones artísticas idealizaran y mitificaran el pasado (figura 6). Otros eruditos, como Bernard de Montfaucon, abad de la congregación benedictina de Saint-Germain-des-Prés, emprendieron recopilaciones ambiciosas que unieron la imagen con el registro histórico. En 1719 Montfaucon comenzó a publicar en París los impresionantes volúmenes de la obra intitulada *L'Antiquité expliquée et representé en figures*, donde acumuló miles de ilustraciones dedicadas a documentar ese pasado. La idea de representar la historia en imágenes tuvo un antecedente temprano en el extraordinario gabinete de antigüedades patrocinado por el duque Albrech V de Bavaria en Munich (figura 7), a fines del siglo XVI, donde reunió un valioso conjunto de bustos y esculturas en un edificio especialmente dedicado a su exhibición.[10] Estas iniciativas culminaron en el siglo XVIII con la creación del museo de arte, el acontecimiento que le dio a las artes plásticas una presencia perdurable en el ámbito de la cultura.

En los primeros años del siglo XVIII el Gran Duque de Toscana fundó en Florencia la Galería de los Oficios, que en 1722 reunió la más completa colección de bustos y esculturas de gobernantes romanos. Años más tarde, en 1763, se estableció en Turín un gabinete de curiosidades que albergó esculturas, pinturas y bronces sobre diversos cultos religiosos del Mediterráneo. Estas tendencias culminaron en la Ilustración, el movimiento cultural del siglo XVIII que le otorgó un lugar excepcional a las creaciones artísticas y a los estudios históricos. Dos obras capitales de Voltaire, *Le siècle de Louis XIV* y el *Essai sur les mœurs et le esprit des nations*, elevaron las artes, la literatura y las ciencias al rango que antes tenían los acontecimientos políticos. Voltaire consideró esas creaciones como los más fieles indicadores del progreso humano.[11]

[10] Francis Haskell, *History and Images...*, pp. 36-39 y 131-144.
[11] *Ibidem*, pp. 162-165 y 201-209.

La idea de que las obras de arte eran un signo de civilización atrajo la atención de diversos autores, a quienes debemos la concepción moderna de las artes plásticas. En *The Life of Lorenzo de Medici* (1796) William Roscoe se apartó de los acontecimientos políticos que rodeaban la vida de este príncipe y se restringió a reseñar el progreso experimentado por las letras y las artes que recibieron su protección. Simone de Sismondi trazó la historia de las repúblicas italianas de la época medieval apoyándose en los monumentos urbanos y rurales, que para él eran fiel expresión del desarrollo social. Johann Winckelmann dio un paso más adelante en su *History of the Art of Antiquity* (1764), la primera obra que desentrañó la evolución de los estilos en el transcurso de la historia. La significación de la obra artística en el desarrollo general de la humanidad llamó también la atención de Herder *(Outlines of a Philosophy of the History of Man)* y Hegel *(Estética)*, y estas variadas corrientes confluyeron en Jules Michelet (1798-1874), el historiador francés que fundió el conocimiento de las artes con la reconstrucción histórica de una manera tan intensa y original que podría decirse que el pasado cobró una luz inusitada, una nueva dimensión (figura 8). Como advierte Haskell, Michelet fue el "primer historiador que intentó reconstruir todos los aspectos del pasado, tanto los psicológicos y morales como la narrativa y los asuntos políticos, basándose en gran parte en la evidencia visual entonces asequible".[12]

El mismo Michelet apuntó que la primera lección que recibió de las artes visuales ocurrió muy temprano, cuando visitó el Musée des Monuments Français, fundado por Alexandre Lenoir en septiembre de 1795. Esta institución insólita nació justo en los días en que París y la Francia entera fueron asaltados por una ola destructiva jamás vista antes, que se cebó en el patrimonio histórico, cultural y religioso conservado desde tiempo inmemorial. La proclamación de la República en septiembre de 1792 y la abolición del cristianismo en octubre de 1793, desataron fuerzas vandálicas inauditas, como entonces se les llamó, obsesionadas en la destrucción de los símbolos monárquicos y religiosos. La devasta-

[12] Francis Haskell, *History and Images...*, p. 252.

ción que acometió a estos legados fue atroz. Las tumbas, los palacios, los templos, las esculturas y las pinturas fueron profanados, saqueados y destruidos por acciones salvajes, que superaron los peores momentos de la invasión del Imperio romano por los bárbaros. Lenoir aprovechó la acumulación de estos tesoros desprendidos de sus sitios originales para fundar con ellos el Musée des Monuments Français en el convento de los Petits Augustins de París.

Michelet visitó aún niño este museo y guardó en su memoria la profunda impresión que le causó. Caminó por el melancólico jardín que rodeaba el museo, donde se habían levantado tumbas, urnas funerarias y esculturas que recordaban a los grandes sabios de Francia y de la humanidad: Descartes, Molière, Pascal, Winckelmann, Montfaucon... Entre estos monumentos destacaba la romántica tumba dedicada a celebrar a Abelardo y Eloísa. Recorrió las salas del interior del museo, envueltas en una penumbra que acentuaba la nostalgia que emanaba de las piezas ahí reunidas. Al desplazarse por estos salones, dedicados a la época medieval y el Renacimiento, el niño Jules y más tarde el joven Michelet se iba llenando de emoción patriótica al reconocer los nombres y las hazañas de sus ancestros. Dice que cuando entró en la sala donde se aglomeraban "los suntuosos monumentos del siglo XVI, revestidos de alabastro resplandeciente", y pasó luego a la sala Merovingia, en la que estaba la espada de Dagoberto, "sentí que era posible ver aparecer repentinamente las figuras de Chilperico y Fredegunda". Es decir, el sentimiento que Michelet guardó de su visita a este museo es que ahí se evocaba el espíritu de identidad de la nación francesa.[13]

Más tarde, cuando Michelet comenzó a escribir sus grandes obras históricas, introdujo un concepto novedoso para comprender el pasado: afirmó que las características distintivas de las diferentes nacionalidades podrían apreciarse mediante el examen de los monumentos y obras de arte que esas sociedades habían legado a la posteridad. Al referirse a las catedrales de París, Saint-Denis y Reims, decía que esos monumentos eran "equivalentes a los grandes hechos históricos", tan valiosos e indispensables para

[13] Francis Haskell, *History and Images...*, pp. 241-249 y 252.

el estudio de la historia como los antiguos archivos o las bibliotecas más nutridas. Sin embargo, la aportación mayor de Michelet fue su revaloración del Renacimiento no sólo como "el renacimiento de las letras y las artes", sino como una época que había iniciado "el descubrimiento del mundo, el descubrimiento del hombre". Según Haskell, Michelet exploró con rigor los diversos cambios introducidos por el Renacimiento y se basó en ellos para construir la síntesis que llamó "el Renacimiento". Más importante aún, fue Michelet "quien situó las evidencias derivadas de la pintura, la escultura y la arquitectura en la base misma de la investigación histórica, conjugando así, por una parte, los más ambiciosos sueños de los anticuarios, y abriendo por otro lado vías para el análisis histórico que nadie antes había transitado".[14]

### *La historia del arte como expresión del espíritu del pueblo y espejo de la identidad nacional*

En el siglo XIX las imágenes y la recuperación del pasado se unieron una vez más, en esta ocasión compelidas por la idea de fundar el Estado-nación y una identidad compartida por los más diversos sectores de la población. El anhelo de asentar el Estado-nación en un territorio, una lengua y un pasado comunes, se expresó en el establecimiento del museo nacional y en la aparición de las primeras historias que incluían los diversos pasados que habían conformado el desarrollo de la nación. Desde fines del siglo XVIII en distintos países de Europa el antiguo gabinete real, dedicado a exhibir los tesoros artísticos en un lugar cuidadosamente diseñado para resaltar el esplendor y el poder del soberano, se transformó en museo destinado a mostrar el desarrollo de la civilización y la formación de la nación. Bajo la influencia del gabinete artístico que floreció en Italia, se creó en Varsovia un Templo de la Memoria en 1801, a orillas del Vístula, cuyas salas presentaban una visión histórica del reino de Polonia.

[14] Francis Haskell, *History and Images...*, pp. 257-277.

El Louvre (figura 9), el antiguo palacio de la casa real francesa, fue dedicado en 1793 a representar la historia del pueblo francés y el desarrollo de las artes. Según sus directores, el museo se proponía mostrar al visitante "el progreso del arte y el grado de perfección alcanzado por los pueblos dedicados a su cultivo". Siguiendo este modelo, en Madrid, Nápoles, Milán y Amsterdam se adaptaron antiguos palacios para albergar el museo nacional. En 1853 se estableció en Nuremberg el Museo Nacional Alemán, cuya ambición era crear una historia para una nación aún inexistente.[15]

El modelo político y cultural de estos museos fue el Louvre. Las salas del Louvre se organizaron por escuelas de arte y cada escuela estaba representada por los grandes maestros. El centro del museo lo constituían las colecciones de arte griegas y romanas y las pinturas del Renacimiento italiano. Las salas seguían un orden histórico que iba de Egipto y Mesopotamia hasta el siglo XIX. En la presentación museográfica predominaba la concepción de que las obras y las colecciones eran una expresión del talento del pueblo que las había creado. A su vez, el museo se presentaba como una encarnación del Estado nacional. Al convertirse en patrono del museo y proyectar a éste como un instrumento de civilización y cultura al servicio del pueblo, el Estado asumía el papel de articulador de la identidad nacional y guardián de sus más altos valores artísticos y espirituales.[16]

Más tarde, la obra de insignes historiadores acabó por otorgarle a las imágenes un lugar irremplazable en la recuperación del pasado. John Ruskin, el famoso autor de *The Stones of Venice*, al contemplar en el Louvre, en 1849, el cuadro del Veronés, *Las bodas de Caná*, concluyó que era manifiesta la superioridad de la pintura sobre la literatura. Decía que al contrario de lo que ocurre con la lectura, al ver una pintura el observador percibía los rasgos físicos

[15] Véase Carol Duncan, "From the Princely Gallery to the Public Art Museum. The Louvre Museum and the National Gallery, London", en David Boswell y Jessica Evans (comps.), *Representing the Nation. A Reader Histories, Heritage and Museums*, Routledge, Londres, Nueva York, 1999, pp. 304-331; F. Haskell, *History and Images...*, p. 282.

[16] Duncan, "From the Princely Gallery...", p. 309; Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Gallimard, París, 1997.

de la figura ahí representada, podía atisbar sus registros espirituales más recónditos, reconocía el paisaje social que la rodeaba y era capaz de apreciar una serie de cualidades intelectuales anejas. Apoyado en estas impresiones, observó que "las naciones escriben sus autobiografías en tres textos: el libro de las hazañas, el libro de las palabras y el libro del arte. Ninguno de esos libros puede comprenderse sin el auxilio de los otros dos; pero de los tres, el más confiable es el último".[17] Muchos otros historiadores, entre ellos Edward Gibbon, Leopold von Ranke, Ernst Curtius, Hipólito Taine, Jacob Burckhardt y Johan Huizinga, corroboraron y ahondaron esta interpretación. Bajo este enfoque Burckhardt escribió su obra maestra *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860), cuyas aportaciones más meritorias se basan en el estudio de la obra de arte como compendio de la belleza y expresión suprema del desarrollo humano.[18]

De los historiadores cautivados por las imágenes y la armonía de la obra de arte, quizá ninguno trasladó con tanto acierto esas cualidades a la indagación histórica como Johan Huizinga, el autor de *El otoño de la Edad Media* (figura 10). La conciencia de que el pasado, por más lejano y difuminado que pareciera, no estaba irremediablemente perdido, sino que podía ser capturado y vuelto a la vida revestido de sus rasgos más íntimos, es la convicción que animó la obra del historiador holandés. Huizinga recuperó en su libro los colores y los sonidos, los cantos y los gritos, los olores del hogar y de la plaza, la emoción y la desesperanza, la forma teatral de representar los principales actos de la vida y el sentimiento trágico de la muerte que dominó la existencia de los seres que vivieron el ocaso de la Edad Media. En este libro inolvidable imprimió la idea de que "la percepción histórica puede mejor describirse como una visión, o (quizás mejor) como una evocación de imágenes".[19]

[17] F. Haskell, *History and Images...*, p. 309.

[18] *Ibidem*, p. 346. Hay diversas traducciones de esta obra, originalmente publicada en alemán.

[19] *Ibidem*, p. 473. Esta obra fue publicada en español por la *Revista de Occidente* en 1930, en una traducción de José Gaos.

## II. Imagen e historia en la recuperación del pasado mexicano

En el caso de México, la imagen y la recuperación histórica no tuvieron la misma relación estimulante que en Occidente, a pesar de que desde los tiempos más remotos la imagen plástica caminó unida con la memoria histórica. Desde el descubrimiento de las tierras americanas el etnocentrismo europeo se empeñó en negar que los pueblos americanos tuvieran medios equivalentes al alfabeto para recuperar el pasado, y decretó que la pintura, la escultura, la arquitectura y las demás artes eran productos primitivos, que no se ajustaban al canon estético acuñado en Grecia o en Roma. Esta idea se generalizó en el Renacimiento e impuso la creencia de que la cultura escrita era el logro más alto alcanzado por la humanidad y el patrón con el que habrían de medirse disciplinas como la historia, la literatura, el derecho, la filosofía, la teología y las ciencias.[20]

Esta concepción de civilización y este prestigio de las letras fueron trasladadas por España a sus posesiones americanas. Juan Bautista Pomar, un hijo de español y de una indígena noble de Texcoco, asumió estas ideas cuando describió en su *Relación de Texcoco* de 1582 el nivel cultural alcanzado en la antigüedad por los nativos de este reino:

> Esforzábanse los nobles, y aun los plebeyos [...] [en] componer cantos en que introducían por vía de historia muchos sucesos prósperos y adversos, y hechos notables de los reyes y de personas ilustres y de valor, y el que llegaba al punto de esta habilidad era tenido y muy estimado, porque casi eternizaba con estos cantos la memoria y fama de las cosas [...]
>
> *Y se entiende que si tuvieran letras, llegaran a alcanzar muchos secretos*

[20] Brian Stock, *The Implications of Literacy, Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton University Press, Princeton, 1983; David R. Olson, *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*, Gedisa, Barcelona, 1998; Jack Goody, *The Power of the Written Traditions*, Smithsonian Institution Press, Washington, 2000.

*naturales: pero como las pinturas no son muy capaces para retener en ellas la memoria de las cosas que se pintan, no pasaron adelante, porque casi en muriendo el que más al cabo llegaba, moría con él su ciencia.*[21]

Walter D. Mignolo sostiene que la afirmación de que los aborígenes de América eran pueblos salvajes descansaba en el argumento de que carecían de escritura alfabética (que era el símbolo de cultura para los hombres del Renacimiento), y por lo tanto de registros válidos, cuyo modelo eran los relatos griegos (Heródoto y Tucídides) y romanos (Tácito).[22] Estas ideas se prolongaron a los siglos XIX y XX, cuando el etnocentrismo occidental combatió las culturas no europeas con el arma de la escritura alfabética. Los estudiosos de la escritura concibieron la alfabética como el último peldaño de una larga marcha que comenzó con los dibujos y pictografías más elementales y culminó con el alfabeto. Uno de los líderes de esta escuela evolucionista, I. J. Gelb, escribió que ninguna de las culturas del Nuevo Mundo, incluidos los mayas, había tenido la capacidad intelectual para alcanzar el nivel de la escritura fonética.[23]

A esta devaluación cultural siguió el rebajamiento estético. El Renacimiento, al elevar la Antigüedad clásica al techo más alto de la creatividad artística, consideró a las obras que no se ajustaban a ese modelo como inferiores o bárbaras. Así, durante cuatro siglos la pintura, la escultura y la arquitectura de los pueblos americanos fue calificada de primitiva, bárbara o monstruosa. En la época colonial, los españoles le agregaron a esas desvalorizaciones el estigma de ser obras demoniacas, inspiradas por el mismo Satán. Esther Pasztory advierte que el verdadero interés de los españoles era la religión, no el arte; consideraron a los aztecas e incas como paganos y rebajaron sus imágenes con el calificativo de

[21] Juan Bautista Pomar, "Relación de Texcoco", en Joaquín García Icazbalceta, *Nueva colección de documentos para la historia de México*, Salvador Chávez Hayhoe, 1941, pp. 1-64. **Las cursivas son mías.**

[22] Walter D. Mignolo, *The Darker Side of the Reinassance. Literacy, Territoriality, and Colonization*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.

[23] Véase I. J. Gelb, *A Study of Writing*, The University of Chicago Press, Chicago, 1963; Michael D. Coe, *Breaking the Maya Code*, Thames and Hudson, Londres, 1992, p. 26.

demoniacas.[24] De este modo, como dice Walter D. Mignolo, la complicidad entre la escritura alfabética y el modelo grecorromano del discurso histórico se confabularon para decretar que los registros americanos del pasado no llenaban los requisitos de la verdadera historia.[25]

Así, durante más de cuatro siglos el canon occidental rechazó los modos orales, visuales y pictográficos de Mesoamérica para dar cuenta del pasado. Y al tachar de primitivas o monstruosas las obras plásticas americanas, retardó el reconocimiento de éstas como fuentes valiosas del conocimiento histórico.

## *La imagen en el México antiguo*

Las dos obras que describen la lenta revaloración de la imagen en el México antiguo, *Coatlicue*, de Justino Fernández, y *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*, de George Kubler, coinciden en señalar que sólo a fines del siglo XVIII y principios del XIX se escucharon las primeras voces que reconocían las creaciones artísticas de Mesoamérica como valiosas por sí mismas y como testimonios importantes para reconstruir el pasado.[26] A José Antonio Alzate, Francisco Javier Clavijero, Antonio León y Gama y Pedro José Márquez, sabios novohispanos ilustrados, debemos la elevación de la historia antigua de Mesoamérica al rango de un pasado augusto, semejante a la Antigüedad clásica, y el intento de valorar sus monumentos dentro de su propio desarrollo histórico. Sin embargo, hubo que esperar las publicaciones de dos autores europeos para romper el cerco etnocéntrico que había impedido el reconocimiento de las creaciones americanas. El libro de Alexander von Humboldt, *Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de*

[24] Esther Pasztory, *Pre-Columbian Art*, Cambridge University Press, Cambridge, Nueva York, 1998, p. 8.

[25] W. D. Mignolo, *The Darker Side...*, cap. III.

[26] Justino Fernández, *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1959; George Kubler, *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*, Yale University Press, New Haven, 1991.

*l'Amérique*, publicado en París y en Londres en 1810, fue el primero que dio a conocer en Europa los monumentos y códices americanos antiguos, en un gran álbum con 69 láminas, de las cuales 32 se referían a monumentos mexicanos.[27] Pero la obra que cambió las interpretaciones entonces aceptadas sobre los monumentos y las imágenes de la antigüedad americana fue el libro de John Stephens, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, ilustrado con los extraordinarios grabados de su compañero de viaje Frederick Catherwood y publicado en 1841.

Como otros hombres cultos de su tiempo, el estadunidense Stephens y el inglés Catherwood habían leído que las tierras al sur del río Bravo eran ricas y prometedoras, pero habitadas por aborígenes bárbaros, sin tradiciones culturales. Por ello, cuando sorpresivamente se encontraron con una estela de Copán bellamente labrada (figura 11), no pudieron menos de reconocer que estaban frente a una obra de arte. América, anotó Stephens, no era tierra de salvajes. ¡Tenía también obras de arte! Estimulado por este descubrimiento, escribió el párrafo siguiente en el que señala la independencia de las creaciones americanas respecto de Europa:

> Salvo que yo esté equivocado tenemos una conclusión mucho más interesante y maravillosa que la de conectar a los constructores de estas ciudades con los egipcios o con cualquier otro pueblo. Es el espectáculo de un pueblo hábil en arquitectura y pintura, y diestro más allá de toda duda, en otras artes [...] no derivadas del Viejo Mundo, sino originadas y crecidas aquí sin modelos ni maestros, y que, por lo mismo, las hace poseer una existencia separada e independiente, tal como ocurre con las plantas y frutas del suelo indígena.[28]

[27] Alexander von Humboldt, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, 1974; Ignacio Bernal, *Historia de la arqueología en México*, Editorial Porrúa, México, 1979, pp. 86-89.

[28] Citado por Justino Fernández, *Coatlicue...*, pp. 123-124. Fernández sigue aquí el estudio de Juan Ortega y Medina sobre Stephens, "Monroísmo arqueológico. Un intento de compensación de americanidad insuficiente", *Cuadernos Americanos*, núm. 5 y 6, año XII, 1953.

Según advirtió Justino Fernández, Stephens

> fue el primero que reveló en todo su valor y grandiosidad la belleza del arte maya [...] vio el arte maya como original e independiente del pasado clásico occidental y con el mismo valor estético que aquél; por lo tanto reivindicó la cultura maya y por consecuencia las de América, arrancándoles los epítetos tradicionales de bárbaros o salvajes; considerando ese pasado indígena como la herencia clásica de América [...][29]

Pero quizá su contribución más importante

> fue reconocer simplemente que los pueblos indígenas de Chiapas, Yucatán, Guatemala, Honduras y Belice eran mayas y hablaban maya, y eran los descendientes de los antiguos pobladores que habían construido las ciudades, tallado las esculturas de sus dioses y reyes y escrito los jeroglíficos que recogían su lenguaje.[30]

Las obras de Humboldt y Stephens atrajeron la atención de una nueva generación de viajeros, científicos, historiadores y arqueólogos. A ellos se debe la primera edición lujosa de obras maestras mesoamericanas (Edward Kingsborough, *Antiquities of Mexico* 1831-1838), el descubrimiento de otras ciudades, monumentos y textos indígenas (Charles Étienne Brasseur de Bourbourg, Claude-Joseph-Désiré Charnay), el registro científico de los monumentos y jeroglíficos mayas (Alfred Percival Maudslay [figura 12] y Teobart Maler), el primer libro sobre la historia del arte maya (Herbert Joseph Spinden, *A Study of Maya Art*, 1913) y una redefinición de las culturas mesoamericanas a partir de sus propias pictografías, jeroglifos, libros pintados, símbolos, cosmovisión y obras de arte (Edward Seler).

El segundo acontecimiento que modificó la interpretación del mundo mesoamericano fue la Revolución de 1910, que catapultó el despreciado pasado indígena al centro de la identidad nacional. Desde 1916 el antropólogo Manuel Gamio propuso integrar

[29] J. Fernández, *Coatlicue...*, p. 125.

[30] Mary Ellen Miller, *Maya Art and Architecture*, Thames and Hudson, Londres, Nueva York, 1999, p. 21.

la población indígena en el nuevo crisol social que estaba forjando la Revolución. Y más tarde, cuando en 1917 inició su ambiciosa restauración del centro ceremonial de Teotihuacán (figura 13), convirtió las ruinas de esta ciudad en el más grande monumento de la Antigüedad, de modo que como observa David Brading, la civilización indígena adquirió el rango de fundamento prestigioso de la historia y la identidad mexicanas.[31]

La recuperación del pasado indígena promovida por la Revolución alentó uno de los movimientos nacionalistas más poderosos y originales del siglo XX. Este reconocimiento llevó a elaborar una legislación protectora de los bienes heredados, a fundar instituciones dedicadas a su rescate y conservación (UNAM, INAH, INBA, INI), y a formar a los técnicos y estudiosos encargados de la valoración y engrandecimiento de ese patrimonio. Puede decirse que México fue el primer Estado nacional de Hispanoamérica que desarrolló una política de identidad cultural anclada en sus más remotos orígenes.[32] No es un azar que en relación con el tema que aquí nos ocupa, imagen e historia, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM encabezara una revaloración radical de este binomio con las obras de Salvador Toscano, *Arte precolombino de México* (1944); Manuel Toussaint, *Arte colonial de México* (1948), y Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México* (1952).

El tercer factor que le dio una nueva dimensión a la historia y las imágenes del México antiguo fue puramente intelectual y nació en los recintos de la vida académica. En octubre de 1952 la revista rusa *Sovietskaya Etnografiya* publicó un artículo de 19 páginas de un joven de 30 años entonces desconocido, Yuri V. Knorosov, titulado "La antigua escritura de América Central". En ese estudio Knorosov demostró que la escritura maya era fonética, como lo había señalado el obispo Diego de Landa en el siglo XVI. Se trata-

[31] Manuel Gamio, *Forjando patria*, Editorial Porrúa, México, 1960; David Brading, "Manuel Gamio y el indigenismo oficial en México", *Revista Mexicana de Sociología*, año LI, núm. 2, 1989, pp. 267-274.

[32] Enrique Florescano (comp.), *El patrimonio nacional de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, 2 vols. Véanse la introducción y los estudios de Guillermo Bonfil, Néstor García Canclini, Rafael Tovar, Jorge Alberto Manrique, Jaime Litvak y Sandra L. López Varela, Sonia Lombardo y Clara García Ayluardo.

ba de una escritura que combinaba signos fonéticos y logográficos (como en el caso de China, Sumeria o Egipto), una percepción deslumbradora que posteriormente llevó al desciframiento de la escritura maya.[33] A partir de entonces se sucedieron una serie de acontecimientos que cambiaron para siempre las ideas más arraigadas sobre el México antiguo.

Tatiana Proskouriakoff descubrió que los jeroglíficos que cubrían los monumentos mayas no se referían a entidades divinas, sino que contenían los nombres y hazañas de los reyes que habían gobernado esas ciudades. El análisis epigráfico que inauguró mostró que los antes impenetrables jeroglíficos narraban una historia del poder, eran un registro exuberante de la historia política de los mayas. Heinrich Berlin observó que cada ciudad maya se distinguía por un glifo emblema que demarcaba su ámbito político. Siguiendo la ruta abierta por Knorosov y los epigrafistas, Linda Schele, Floyd Lounsbury y Peter Mathews establecieron la primera lista dinástica de los gobernantes de Palenque (figura 14). Más tarde, Linda unió la epigrafía, la arqueología, la arquitectura, la pintura y la escultura para brindarnos otra imagen de los reinos mayas asentada en sólidos datos, pero iluminada por una reconstrucción histórica persuasiva, tejida con imágenes que dibujaban la composición del cosmos, la ideología legitimadora de los reyes, la suma de sus tareas divinas y terrenas, y su vinculación con los ancestros y los dioses de la lluvia, la fertilidad y el maíz (figura 15).[34]

La revolución que experimentaron los estudios mesoamericanos entre 1950 y 2000 fue el resultado de muchos talentos laborando en un campo común. Astrónomos, arqueólogos, historiadores, antropólogos, epigrafistas y muchos otros expertos definieron la composición y distribución del cosmos y explicaron que ese dibujo

[33] Yuri V. Knorosov, *La escritura de los antiguos mayas*, traducción del ruso de Adolfo S. Vázquez, Instituto Cultural Mexicano Ruso, México, 1956, y Michael D. Coe, *Breaking the Maya Code*, pp. 145-166.

[34] Véase, por ejemplo, *The Olmec World. Ritual and Rulership*, The Art Museum, Princeton University, Princeton, 1996, y las obras de Linda Schele y Mary Ellen Miller, *The Blood of Kings*, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1986, y Linda Schele y David A. Freidel, *A Forest of Kings*, William Morrow and Company, Nueva York, 1990.

se reprodujo con exacta precisión en cada ciudad mesoamericana, así en el cogollo del centro ceremonial como en la casa campesina o en la parcela de cultivo más remota.[35] Una nueva generación de arqueólogos e historiadores trazó los rasgos evolutivos de los pueblos mesoamericanos, desde las primeras aldeas y cacicazgos hasta los poderosos reinos y confederaciones de la época clásica y del posclásico.[36] Pero no sólo los restos arqueológicos y cerámicos apoyaron la escritura de esta historia. Por primera vez los glifos, la pintura, la escultura y casi todos los testimonios del imaginario mesoamericano se convirtieron en lenguajes luminosos para el arqueólogo, el historiador o el estudioso del arte.[37] Las ciudades, antes vacías, se llenaron de vida al reconstruirse el ciclo de los ritos, ceremonias, fiestas y celebraciones que recorrían el año astronómico y el calendario ritual, hasta convertirse en documentos preciosos de la visión del mundo que compartían sus pobladores.[38] En pocos años los templos, los palacios, las plazas y el entorno urbano y rural de Mesoamérica dejaron atrás su aire mortecino y se transformaron en áreas plenas de vida. En esta resurrección de la civilización de Mesoamérica la imagen y los símbolos, antes invisibles, saltaron al primer plano y confirmaron la necesaria unión entre la reconstrucción del pasado y la imagen.

[35] David Freidel, Linda Schele y Joy Parker, *Maya Cosmos*, William Morrow and Company, Nueva York, 1993.

[36] Joyce Marcus y Kent V. Flannery, *Zapotec Civilization*, Thames and Hudson, Londres, Nueva York, 1996; David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions (comps.), *Mesoamerican Classical Heritage. From Teotihuacan to the Aztecs*, University of Colorado Press, Niwot, 2000.

[37] Joyce Marcus, *Mesoamerican Writting Systems*, Princeton University Press, Princeton, 1992; Michael D. Coe, *The Art of the Maya Scribe*, Thames and Hudson, Londres, Nueva York, 1997; Dorie Reents-Budet, *Painting the Maya Universe*, Duke University Press, Durham, 1994; Flora S. Clancy, *Sculpture in the Ancient Maya Plaza*, The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1999; Jeff K. Kowalski (comp.), *Mesoamerican Architecture as a Cultural Symbol*, Oxford University Press, Londres, 1999.

[38] Carolyn E. Tate, *Yaxchilan. The Design of a Maya Ceremonial City*, University of Texas Press, Austin, 1992; Linda Schele y Peter Mathews, *The Code of Kings. The Language of Seven Sacred Maya Temples and Tombs*, Scribner, Nueva York, 1998; Elizabeth A. Newsome, *Trees of Paradise and Pilars of the World*, University of Texas Press, Austin, 2001.

*Imagen e historia en el virreinato*

En contraste con la relación tardía y conflictiva entre imagen e historia que observamos en la historiografía del México prehispánico, en la época colonial hay un matrimonio temprano y duradero entre esas dos representaciones del pasado. Desde que Hernán Cortés desembarcó en las costas de Veracruz, se afanó en mostrar a los enviados de Moctezuma imágenes del dios, la virgen y los santos cristianos, que más tarde los religiosos españoles obsequiaron a los tlacuilos indígenas para que las difundieran y veneraran, en sustitución de sus antiguos dioses. A su vez, una de las primeras provisiones de Moctezuma fue hacer pintar las fisonomías, armas, animales y artefactos de los invasores. Estos contactos iniciales dieron vida a dos obras prodigiosas, cuya forma y contenido cifró el proceso de mestizaje que tuvo lugar más tarde: la pintura inicial de la virgen de Guadalupe hecha por el indio Marcos[39] y la incomparable recopilación de la civilización nahua dirigida por el franciscano Bernardino de Sahagún, que combinó la participación directa de los sabios y tlacuilos indígenas con la concepción europea de la recuperación del pasado (figura 16).[40]

La tradición indígena de representar el pasado por imágenes o caracteres sobrevivió a la Conquista, a pesar del triunfo de la concepción europea de la historia, fundada en el documento escrito y el libro. Así lo testimonian el famoso libro XII de la *Historia general de las cosas de Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún, que trata el episodio de la conquista de Tenochtitlan mediante una conjunción de texto e imágenes, y el conjunto del *Códice Florentino*.[41] Otros ejemplos de esta tradición indígena son las pinturas

[39] Véase la relación de este acontecimiento en Edmundo O'Gorman, *Destierro de sombras*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, pp. 13-14.

[40] Sobre la construcción de la enciclopedia sahaguntiana véase Ellen T. Baird, *The Drawings of Sahagún's Primeros Memoriales*, University of Oklahoma Press, Norman, 1993; Miguel León-Portilla, *Bernardino de Sahagún. Pionero de la antropología*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999, y Walden Browne, *Sahagún and the Transition to Modernity*, University of Oklahoma Press, Norman, 2000.

[41] Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000; Ber-

murales que ornaban las casas reales de los gobernantes de Tlaxcala, dedicadas a describir los orígenes y las glorias de ese reino. Hacia 1550 estas pinturas fueron reelaboradas para dar cuenta del arribo de Hernán Cortés y de la participación tlaxcalteca en la conquista de México.[42] En estas paredes se mantuvo viva la tradición indígena de registrar los hechos históricos mediante pinturas, pero lo que ahora se representaba era una serie de escenas de los descubrimientos y conquistas españolas, que transmitían el mensaje de la dominación (figuras 17-19): mostraban el poder imperial de la corona española, la obra catequizadora de los misioneros y, en forma más detallada, la gesta de Hernán Cortés y la participación de los tlaxcaltecas en la conquista y pacificación de Nueva España.[43]

Por otro lado, los historiadores que supieron apartarse de las concepciones etnocéntricas entonces dominantes, redescubrieron fuentes gráficas y visuales olvidadas, tales como el mismo códice, el mapa, los lienzos, las tiras, los títulos, la arquitectura, el paisaje y el trazo urbano.[44]

Recientemente, la serie de exposiciones titulada *Los pinceles de la historia* sacó a la luz una riquísima colección de pinturas que

nardino de Sahagún, *Códice Florentino*, Secretaría de Gobernación-Archivo General de la Nación, México, 3 vols., 1979.

[42] Estas pinturas son las mismas del famoso Lienzo de Tlaxcala. Véase Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, edición facsímil del manuscrito de Glasgow con un estudio preliminar de René Acuña, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.

[43] Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 374-386.

[44] Sobre la revaloración de las fuentes gráficas y pictóricas de la época colonial véase, por ejemplo, Donald Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, Yale University Press, New Haven, 1959; Joaquín Galarza, *Lienzos de Chiepetlan*, Mission Archeologique et Ethnologique Française au Mexique, México, 1972; Nadine Béligand, *Códice de San Antonio Techialoyan*, Instituto Mexiquense de Cultura, Estado de México, 1993; Danièle Dehouve, *Hacia una historia del espacio en la montaña de Guerrero*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 1995; Hans Roskamp, *La historiografía indígena de Michoacán: el lienzo de Jucutácato y los títulos de Carapan*, Research School CNWS, Leiden, 1998; Duccio Sacchi, *Mappe dal Nuovo Mondo*, Franco Angeli, Milán, 1997; Barbara E. Mundy, *The Mapping of New Spain*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996; Samuel Y. Edgerton, *Theaters of Conversion. Religious Architecture and Indian Artisans in Colonial Mexico*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2001; Enrique Florescano, *La bandera mexicana: breve historia de su formación y simbolismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

fortaleció la comunión entre la imagen plástica y la reconstrucción del pasado. Al apoyarse en cuidadosas investigaciones históricas e iconográficas, así como en una excelente presentación museográfica, estas exposiciones se convirtieron en vanguardia del rescate histórico y visual. Entre sus aportaciones sobresale el caudal de imágenes que ofrecen sobre la conquista militar, la evangelización y la formación de nuevos símbolos de identidad, que dan a conocer significados ausentes en las fuentes escritas.

Una serie de pinturas y biombos tiene como tema central la caída de Tenochtitlan, escenificada en episodios dramáticos: la entrada de la hueste de Hernán Cortés en la ciudad y el encuentro de éste con Moctezuma, el aprisionamiento y muerte del soberano mexica, la batalla de la Noche Triste y, por último, la rendición de Cuauhtémoc (figura 20). Pintados en los siglos XVII y XVIII a petición de gente criolla y de la corte virreinal, estos cuadros no intentan ser un registro fiel de los hechos históricos que retratan, como darle un significado fundacional al nacimiento de la patria criolla. Según advierte Jaime Cuadriello, la centralidad que en estas pinturas tiene la ciudad de México la ubica "como enseña, teatro y residencia del origen del reino" de Nueva España. Cortés, además de ser el capitán vencedor que le otorga al rey de España un nuevo mundo, es presentado "como padre fundador del cristianismo americano" (figura 21).[45]

Las famosas tablas conocidas bajo el nombre de "enconchados", que son pinturas con incrustaciones de concha nácar, se concentran también en los episodios de la conquista y siguen la trama establecida por los grandes cronistas de ese acontecimiento: Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Francisco López de Gómara o Antonio de Solís (figuras 22 y 23). Son una conmemoración del acontecimiento fundador de la patria criolla y una exaltación de la figura de Hernán Cortés.[46]

Otro tema obsesivo en la iconografía del virreinato es la con-

[45] Jaime Cuadriello, "El origen del reino y la configuración de su empresa", en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España. 1680-1750*, Museo Nacional de Arte, México, 1994, pp. 50-107.

[46] María Concepción García Sáiz, "La conquista militar y los enconchados", en *Los pinceles de la historia...*, pp. 108-141.

FIGURA 1. Grabado de Joachin von Sandrart, publicado en su *Iconologia Deorum* de 1680. Se trata de una alegoría de la fuerza destructiva del tiempo sobre las creaciones humanas (izquierda), y del carácter recuperador de la pintura y la escultura, representadas por Hércules, Mercurio y Minerva (derecha). Foto tomada de Haskell, 1993.

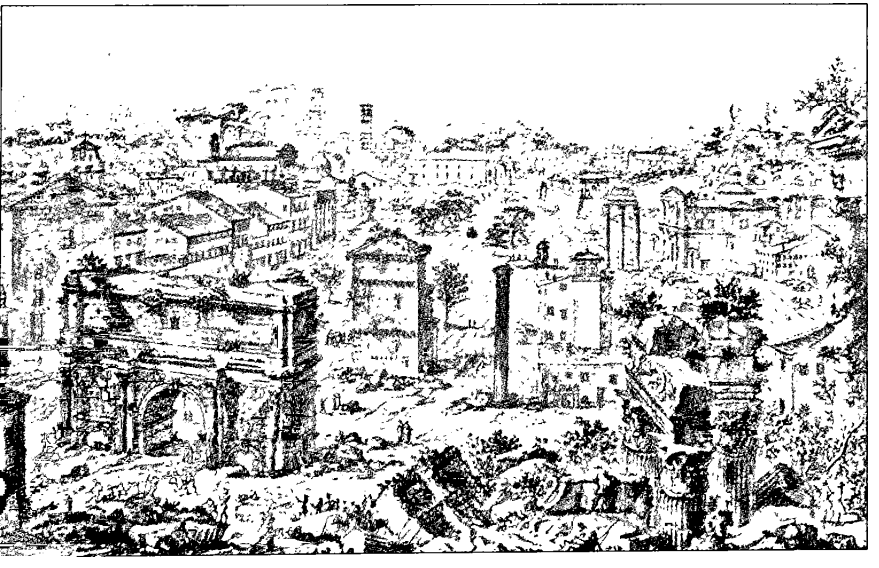


FIGURA 2. Imagen de las ruinas de Roma, según un grabado de G. B. Piranesi, *Vedute di Roma*.

FIGURA 3. Retrato de Nerón publicado en la obra de Hubert Goltz, *Vivae Omnium fere Imperatorum Imagines*, Antwerp. 1557.

FIGURA 4. Retrato de Plinio el Joven, publicado en André Thevet, *Pourtraits et vies des hommes illustres*, París, 1584.

FIGURA 5. Imagen de la Virgen y el niño (siglo VII). Iglesia S. Francesa Romana, Roma.

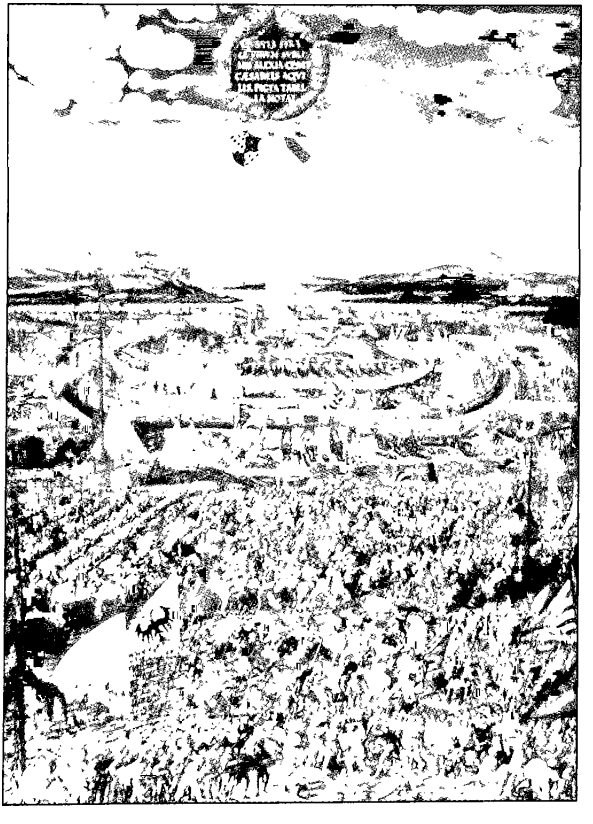


FIGURA 6. La famosa pintura del Sitio de Alesia por Julio César hecha por Melchior Feselen en 1533. Se trata de una reconstrucción puramente imaginada, pues no existen datos históricos, arqueológicos o etnográficos que la sustenten. Sin embargo, su difusión contribuyó a fortalecer el mito de Alesia, la legendaria capital de los galos en la época de Julio César.

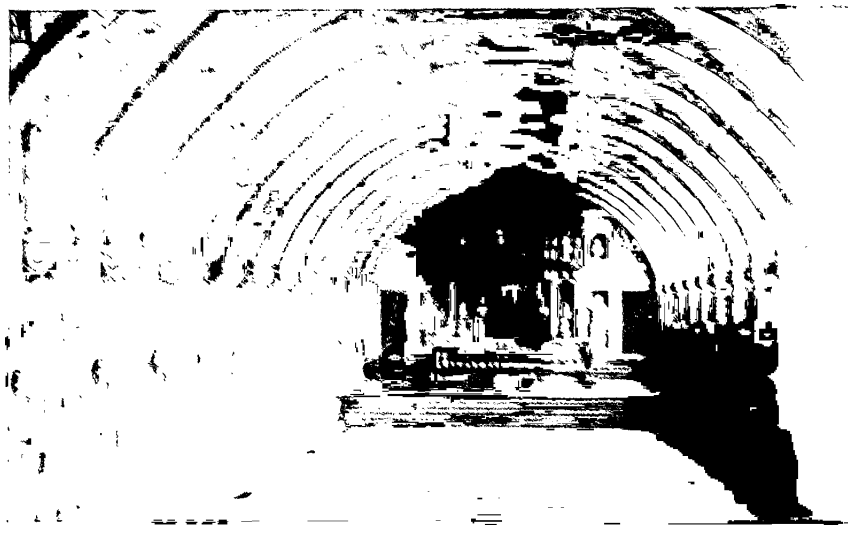


FIGURA 7. El Antiquarium del duque Albrecht V de Bavaria en Munich. Como se advierte, a los lados de este recinto sobresalen los bustos y esculturas de grandes personajes de la Antigüedad clásica.

FIGURA 8. Retrato de Jules Michelet hacia 1865.

FIGURA 9. La Grande Galerie del Museo de Louvre, pintada por Hubert Robert, 1802-1803.

FIGURA 10. Dibujo del historiador Johan Huizinga, publicado en J. Huizinga, *El concepto de la historia y otros ensayos*, Fondo de Cultura Económica, 1946.

FIGURA 11. La famosa Estela H de Copán, con la representación de uno de los gobernantes de ese reino. Foto tomada de *México a través de los siglos*.

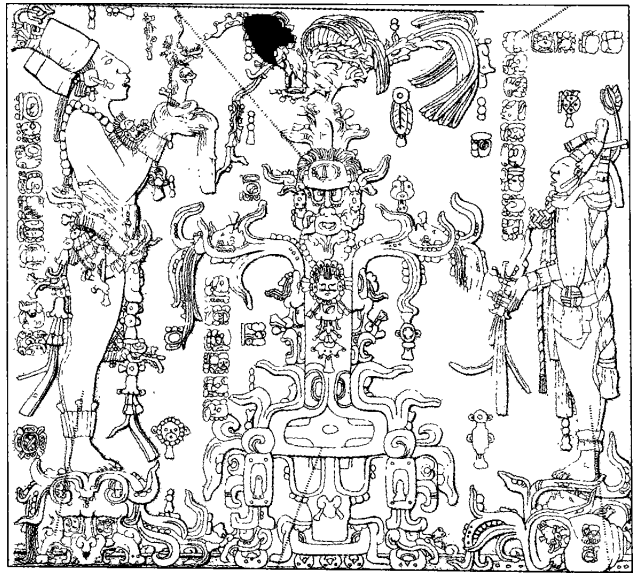


FIGURA 12. Tablero central del Templo de la cruz foliada de Palenque que simboliza la transmisión de los emblemas del poder del rey muerto, Pacal (derecha), a su hijo Kan Balan (izquierda). Foto tomada de Maudslay, *Biología Centrali-Americana*, 1974, vol. IV, lámina 81.

FIGURA 13. Manuel Gamio.

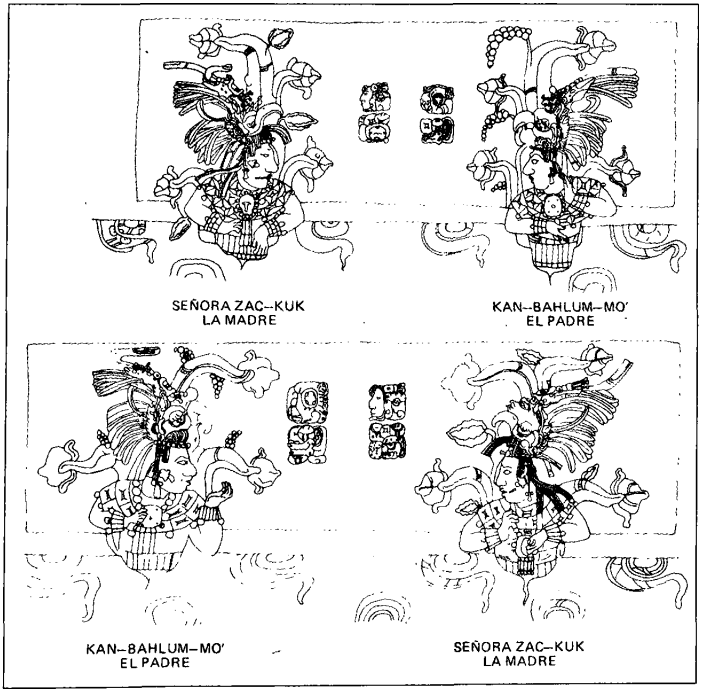



FIGURA 14. Los ancestros de Pacal en el sarcófago del Templo de las Inscripciones de Palenque. Dibujo basado en Merle Greene Robertson, *The Sculpture of Palenque I. The Temple of the Inscriptions*, Princenton University Press, Princenton, 1985, figs. 174 y 177.

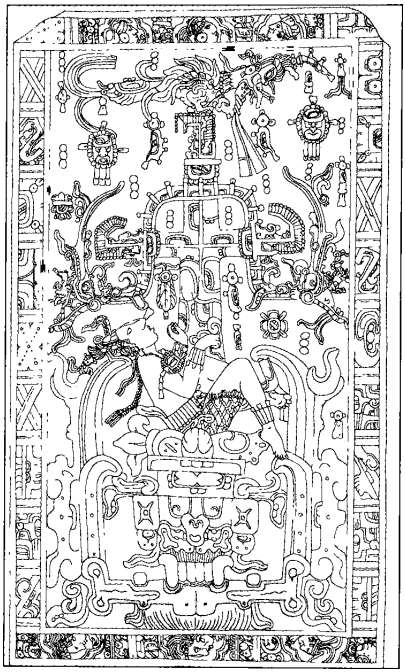


FIGURA 15. El rey Pacal sale de la boca del inframundo convertido en dios del maíz eternamente joven. Lápida del sarcófago del Templo de las Inscripciones. Dibujo basado en Merle Greene Robertson, *The Sculpture of Palenque...*, p. 99.

FIGURA 16. Imagen de la virgen de Guadalupe que se conserva en la actual Basílica de Guadalupe.

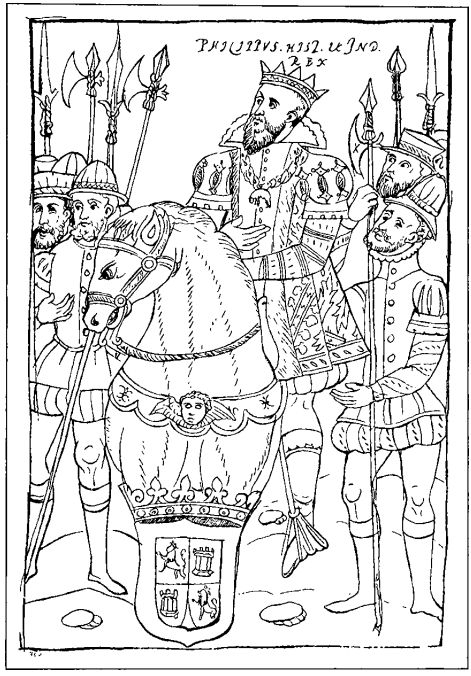



FIGURA 17. Retrato del rey Felipe II, con el escudo y los símbolos del poder real. Dibujo basado en Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, lám. 25.

FIGURA 18. Retrato de Cristóbal Colón, que simboliza el descubrimiento de las islas de Santo Domingo y Cuba. Dibujo basado en Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, lám. 21.

FIGURA 19. Retrato de los conquistadores Francisco Pizarro y Hernán Cortés, ofreciendo al monarca español los reinos de Perú y Nueva España. Dibujo basado en Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, lám. 23.

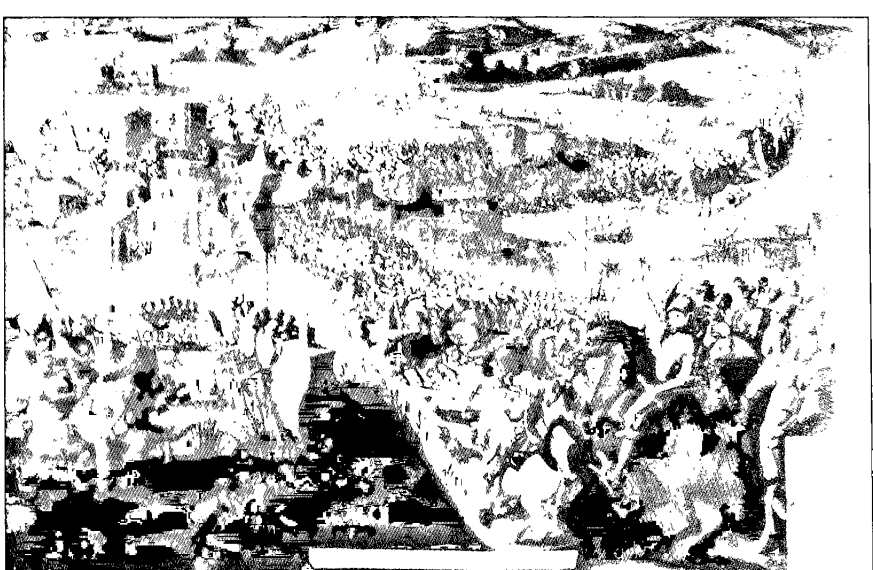


FIGURA 20. La caída de Tenochtitlan. Foto tomada de *Los pinceles de la historia*, p. 90.

FIGURA 21. Cortés ofrece el Nuevo Mundo a Carlos V. Grabado de José Mariano Navarro. Foto tomada de *Los pinceles de la historia*, p. 66.

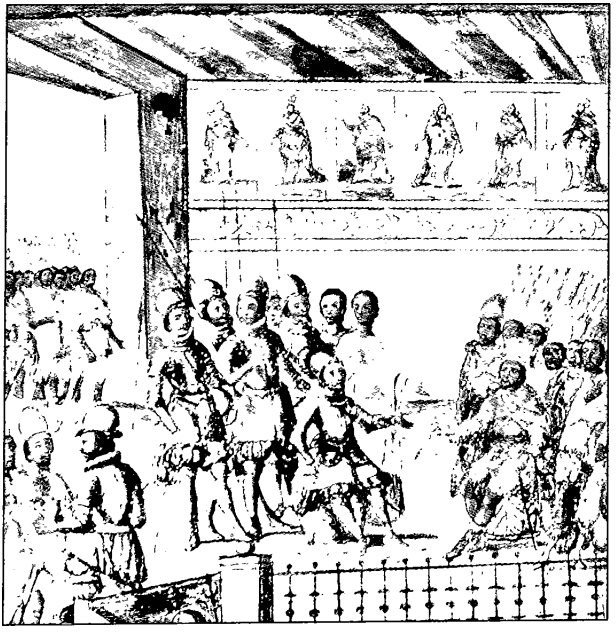


FIGURA 22.
Visita de Cortés al palacio de Moctezuma, donde éste lo recibe, bajo la sombra protectora de sus antecesores, desplegados en la parte superior. Pintura del tipo de enconchados tomada de *Los pinceles de la historia*, p. 113.

FIGURA 23. La destrucción de Tenochtitlan. Foto tomada de *Los pinceles de la historia,* p. 133.

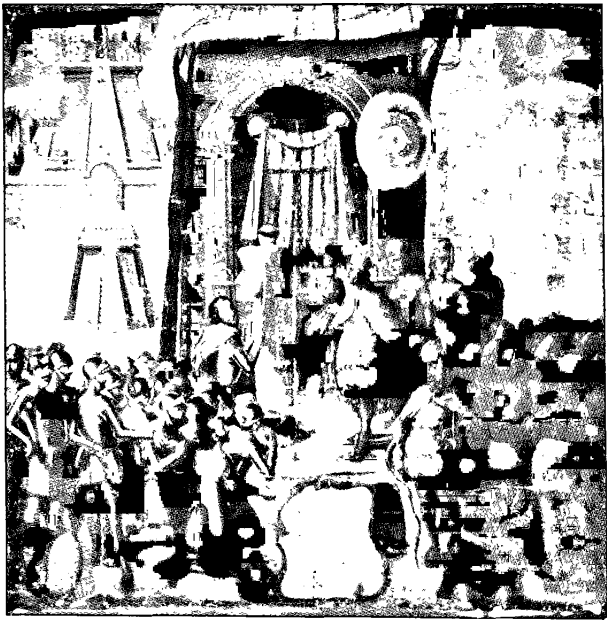


FIGURA 24. La consagración de los templos paganos y la primera misa en México-Tenochtitlan. Pintura de José Vivar y Valderrama. Foto tomada de *Los pinceles de la historia,* p. 102.

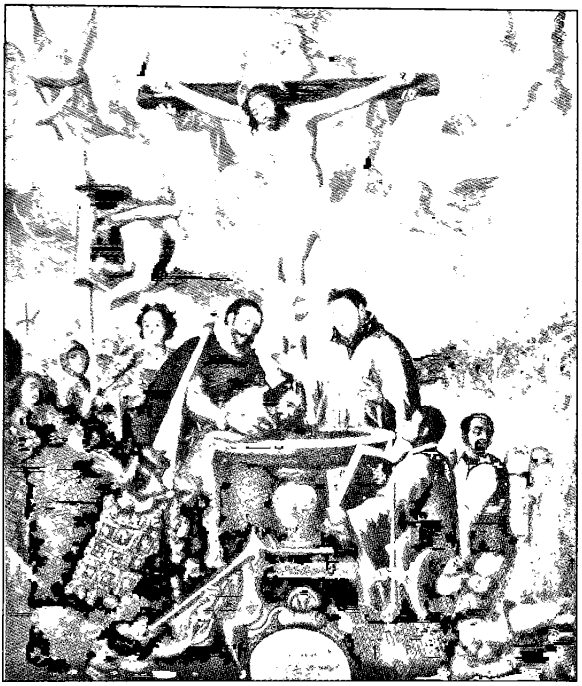


FIGURA 25. El bautizo de los señores de Tlaxcala. Pintura anónima del siglo XVII. Foto tomada de *Los pinceles de la historia*, p. 166.

FIGURA 26. Pintura que celebra el patronato de la virgen de Guadalupe sobre el reino de la Nueva España, en 1747. La virgen, como se advierte, descansa sobre las armas mexicanas y está rodeada de símbolos indígenas. Foto tomada de *Los pinceles de la historia*, p. 52.

FIGURA 27. Pintura de la virgen de Guadalupe que celebra su patronato sobre el reino de la Nueva España. La mujer de la izquierda, una indígena, sostiene un medallón con las armas mexicanas. Foto tomada de *Los pinceles de la historia*, p. 20.

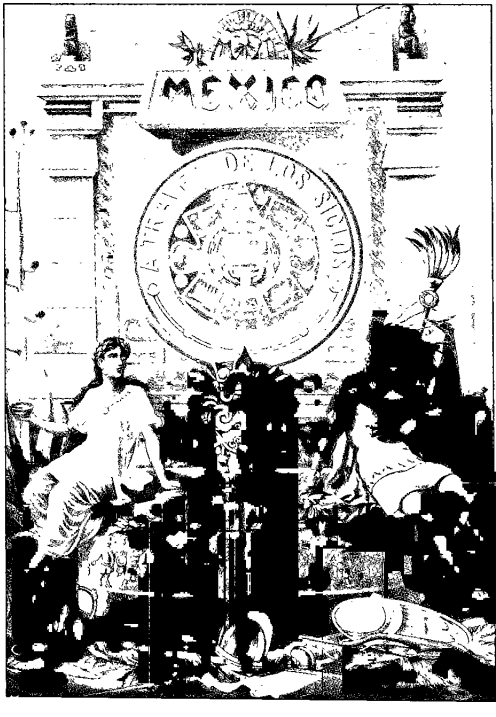



FIGURA 28. Portada del primer volumen de *México a través de los siglos*.

FIGURA 29. Retrato anónimo de Morelos, 1812. Foto tomada de *La plástica del siglo de la Independencia*, p. 13.

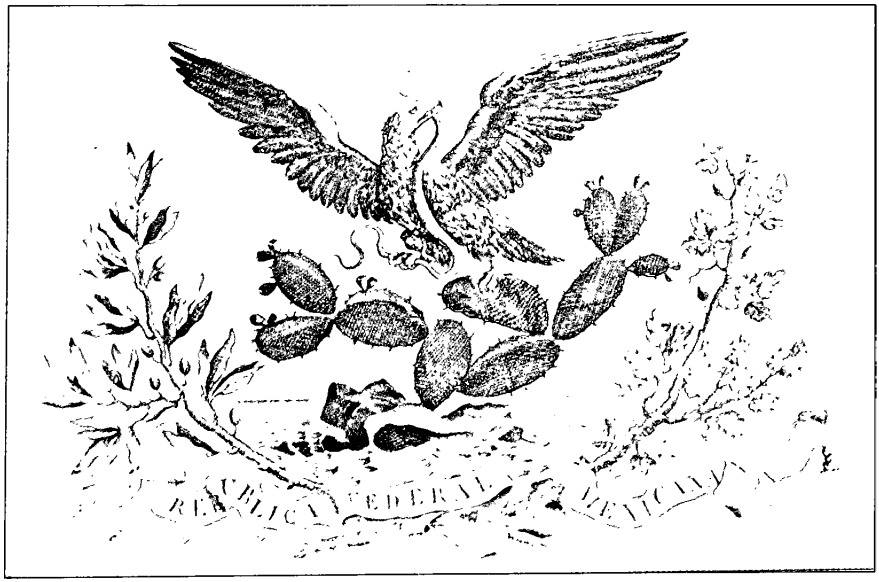


FIGURA 30. El escudo del águila y el nopal en la Constitución de la República Federal de 1824.

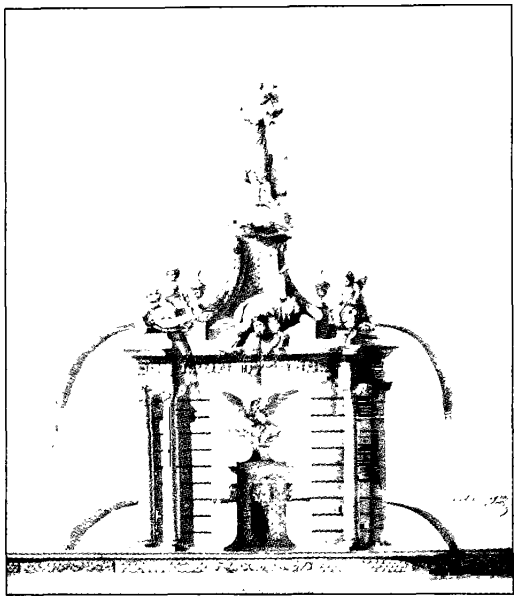


FIGURA 31. Fuente de la Libertad de Manuel M. Delgado, 1828. Foto tomada de *La plástica del siglo de la Independencia*, p. 25.

FIGURA 32. *El descubrimiento del pulque*, óleo de José Obregón pintado en 1869. Foto proporcionada por el Museo Nacional de Arte.

FIGURA 33. *El senado de Tlaxcala*, 1875, pintura de Rodrigo Gutiérrez. Foto proporcionada por el Museo Nacional de Arte.

FIGURA 34. *Fray Bartolomé de las Casas*, 1875. Pintura de Félix Parra. Foto proporcionada por el Museo Nacional de Arte.

FIGURA 35. Alegoría de la Constitución de 1857, pintura de Petronilo Monroy
1869. Foto proporcionada por el Museo Nacional de Arte

FIGURA 36. Hidalgo pintado por José Clemente Orozco en el Palacio de Gobierno de Guadalajara.

FIGURA 37. Porfirio Díaz rodeado por sus aduladores. Pintura de David Alfaro Siqueiros en el Museo Nacional de Historia.

FIGURA 38. La ciudad de Tenochtitlan, vista desde el mercado de Tlatelolco. Mural de Diego Rivera en Palacio Nacional.

versión del territorio de Nueva España en suelo sagrado. La aparición portentosa de vírgenes, santos, milagros y acontecimientos maravillosos en diferentes regiones la transformaron en tierra protegida por la divinidad, patria devota, asiento de la Iglesia indiana y baluarte de la cristiandad (figuras 24 y 25). Como apuntan Antonio Rubial y María Teresa Suárez Molina:

> Junto con la conquista, la evangelización tomó el carácter de hecho fundacional de Nueva España, hecho por tanto digno de ser narrado tanto por la pintura como por la crónica. La predicación cristiana realizada por los religiosos y la conversión de los indios como consecuencia de ella no sólo transformaron el territorio en una extensión de la cultura occidental sino que además afianzaron la presencia española en América y sentaron las bases de una Iglesia novohispana. La evangelización se convirtió así no sólo en un hecho histórico; se volvió una construcción que servía para exaltar a los actores participantes y por medio de ellos a las comunidades a las que pertenecían; órdenes religiosas, clero secular y república indígena utilizaron la pintura y la crónica para hacer patente su presencia en tan destacado acontecimiento y para exigir, con base en ella, la preservación de sus derechos y privilegios.[47]

Hacia la mitad del siglo XVIII una combinación de acontecimientos convirtieron la imagen de Guadalupe en el símbolo religioso más venerado y en el polo que unificó las aspiraciones de identidad de los contrastados sectores de la población. En 1737 la Guadalupana cobró una nueva dimensión al ser declarada patrona de la ciudad de México. Más tarde, en 1746, Cayetano Cabrera y Quintero publicó un libro bajo el título de *Escudo de armas de México*, en el que celebraba a la virgen como salvadora de la terrible epidemia de matlazahuatl que agobió al reino. Estos reconocimientos se fortalecieron cuando en 1754 el papa Benedicto XVI la confirmó como protectora del reino de Nueva España y dispuso se le dedicara una fiesta litúrgica en el calendario cristiano. Cada uno de esos acontecimientos fue festejado con ceremonias impregnadas de devoción y júbilo. La virgen recibió el juramento

[47] Antonio Rubial y María Teresa Suárez Molina, "La construcción de una Iglesia indiana. Las imágenes de la edad sagrada", en *Los pinceles de la historia...*, p. 143.

formal de fidelidad de las autoridades eclesiásticas y civiles y fue objeto de innumerables homenajes y ceremonias que la aclamaron como emblema nacional. En estos homenajes, sorpresivamente, la imagen de la virgen se entrelazó con el escudo de armas de la antigua Tenochtitlan, el águila y el nopal, y al unirse esos dos símbolos fundacionales desencadenaron un movimiento patriótico avasallador (figuras 26 y 27).[48]

Quizá la unión entre el antiguo escudo de armas de Tenochtitlan con la imagen de Guadalupe fue el acontecimiento histórico y visual más importante de ese tiempo. La fusión entre la antigüedad prehispánica y el símbolo religioso más venerado por la población dotó a estas imágenes de una penetración excepcional. La imagen de la virgen fundida con las armas de Tenochtitlan se convirtió en la representación más genuina del reino de Nueva España: era el símbolo de lo propiamente mexicano; unía el territorio antiguamente ocupado por los mexicas con el sitio milagrosamente señalado para la aparición de la madre de Dios.[49]

## *Historia e imagen en los siglos XIX y XX*

La rebelión de Hidalgo en septiembre de 1810 y la posterior proclamación de la República federal en 1824 cambiaron el sujeto de la indagación histórica y el sentido del rescate del pasado. El anhelo de crear un Estado autónomo convirtió el territorio, el pueblo y las transformaciones de la sociedad en el tiempo, en el centro del rescate del pasado y del proyecto histórico. Literalmente, la historia recibió el encargo de iluminar el origen, explicar los fundamentos y describir los episodios estelares de la formación de la nación. La aparición de este nuevo sujeto, la nación, modificó el contenido de la narración histórica.

En lugar de la concepción del devenir histórico dominada por la salvación de la humanidad y los valores cristianos, la indaga-

[48] E. Florescano, *La bandera mexicana: breve historia de su formación y simbolismo*, Aguilar, México, 2000, pp. 96-102.
[49] *Ibidem*.

ción del pasado comenzó a ser dirigida por la formación del Estado-nación. Los antiguos protagonistas del discurso histórico, el conquistador, las órdenes religiosas, la Iglesia y el Estado español, fueron sustituidos por los patriotas que combatieron por la Independencia, por los políticos que se esforzaron en darle forma al Estado nacional, por los héroes que ofrendaron sus vidas por la República, por las revoluciones que propulsaron los cambios políticos y sociales, y por los mexicanos, como se llamó en adelante a la diversidad de individuos y grupos que componían la población. Siguiendo los pasos de la historiografía europea de la Ilustración,[50] la mexicana se concentró en el relato de la formación de la nación y la identidad nacional, como lo muestra con fuerza *México a través de los siglos*, la empresa colectiva dirigida por Vicente Riva Palacio (figura 28).[51]

Justo Sierra remata este proceso. Su *Evolución política del pueblo mexicano* es una narración de los acontecimientos políticos que forjaron el Estado nacional, un relato que combina los hechos individuales con los movimientos colectivos que culminaron con la Independencia, la Reforma y la creación del Estado nacional.[52] En este sentido, como advierte Álvaro Matute, la *Evolución política del pueblo mexicano* "se ha concebido como un romance; es decir, el protagonista de la historia, el pueblo mexicano en constante evolución, se enfrenta a diferentes obstáculos [...] Sin embargo, el pueblo avanza y logra el fin supremo propuesto [...]" "Si se toma en conjunto al pueblo mexicano, se trata de una gran metáfora en la que el pueblo es el verdadero héroe de la historia."[53]

La sustitución de la historia sagrada por una historia nacional

[50] El mejor estudio sobre la historiografía europea de la Ilustración es el libro de J. G. A. Pocock, *Barbarism and Religion*, Cambridge University Press, Cambridge Nueva York, 1999, 2 volúmenes.

[51] Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*, J. Ballescá y Cía. Editores, México, 5 vols., 1884-1889.

[52] Esta obra se publicó primero, entreverada con otros estudios de diversos autores, en Justo Sierra (comp.), *México y su evolución social*, J. Ballescá y Cía. Editores, México, 2 vols., 1900-1902. Más tarde Alfonso Reyes extrajo de esta obra los capítulos de Justo Sierra y los editó bajo el título de *Evolución política del pueblo mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

[53] Justo Sierra, *Evolución política del pueblo mexicano*, estudio introductorio de Álvaro Matute, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993, pp. 21 y 25.

se realiza bajo la acción del Estado y sus instituciones. El Estado es el primer propulsor de la historia nacional, el definidor de sus contenidos y el instrumentador de su difusión en los diversos sectores sociales y en los lugares más apartados del territorio nacional. Los medios que imaginó para alcanzar estos objetivos fueron el calendario cívico, el libro de historia, el sistema educativo y la pintura de historia.

El calendario cívico que celebraba las batallas y los héroes que fundaron la nación remplazó al calendario religioso que por siglos había regido el transcurso temporal: "Los santos fueron desplazados por los héroes y los mártires de la fe por los mártires de la patria".[54] El libro de historia sustituyó a la Biblia como surtidor de valores, temas y personajes morales, y el manual de historia se impuso como lectura obligatoria en la enseñanza básica.[55] A estos cambios siguió una revolución en el ámbito del arte: la sustitución de la pintura de tema religioso por la pintura de tema laico. Durante siglos la pintura había sido una expresión privilegiada de la historia sagrada (la Biblia) y de los valores morales cristianos, una sucesión de imágenes que tenían el propósito de identificar a los individuos con la comunidad cristiana. Desde fines del siglo XVIII la pintura de los acontecimientos que forjaron la nación desalojó del escenario público a la historia religiosa y divulgó una imagen cívica, patriótica, republicana y nacionalista.

Inmediatamente después de la Independencia surge una iconografía dominada por los héroes, los emblemas y los símbolos nacionales (figuras 29-31). Sin embargo, la institución dedicada al cultivo y la promoción de las artes plásticas, la Academia de San Carlos, fundada en 1778 por los Borbones, seguía atada a sus orígenes neoclásicos. Sus influyentes exposiciones anuales, que comenzaron a celebrarse en 1849, eran una copia de los cánones establecidos en Roma, París o Madrid. Las exposiciones de la mitad del siglo fueron justamente criticadas por su contenido

[54] Tomás Pérez Vejo, "Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes", *Historia y grafía*, núm. 16, 2001, pp. 75-110.

[55] Véase Guy Rozat, *Los orígenes de la nación. Pasado indígena e historia nacional*, caps. VII-XVII, Universidad Iberoamericana, México, 2001.

extranjerizante y la ausencia de una escuela mexicana de pintura. Paradójicamente, quien primero respondió a esta demanda nacionalista fue el archiduque Maximiliano, quien entre 1864 y 1867 mandó pintar los retratos de los héroes fundadores de la República (Hidalgo, Morelos, Guerrero, Iturbide...).[56]

Luego del triunfo de Juárez, Ignacio Manuel Altamirano, Ignacio Ramírez y otros patriotas exigen asentar en las artes y las letras los cimientos del alma nacional.[57] Ramírez decía en 1869: "Es urgente dotar a la capital de la República de un establecimiento exclusivamente encargado de recopilar, explicar y publicar todos los vestigios anteriores a la conquista de la América; la sabiduría nacional debe levantarse sobre una base indígena".[58] Varios pintores mexicanos y el cubano José Martí se preguntaban en esos años por qué en la Academia de San Carlos no había surgido una escuela mexicana de pintura que expresara las tradiciones del país y recordara sus grandes momentos y personajes. Presionado por estas demandas, Ramón Alcaraz, el director de la Academia, lanzó en noviembre de 1869 una convocatoria para un concurso de pinturas históricas de tema mexicano. Los premios y reconocimientos de la Academia, decía Alcaraz, habrían de enaltecer los episodios sobresalientes de la historia nacional y preservar la memoria de sus hombres ilustres.[59]

Las exposiciones promovidas por la Academia sobrepasaron los vaticinios más optimistas. Crearon, efectivamente, los cimientos de una escuela mexicana de pintura, convirtieron esas exposiciones en un acontecimiento nacional e hicieron de la obra plástica un nuevo intérprete del pasado. La iniciativa de pintar cuadros históricos le abrió paso a una interpretación plástica de la anti-

[56] Pérez Vejo, "Pintura de historia...", pp. 77 y 95-97.

[57] Véase Rosa Casanova García, "1861-1876", en Eloísa Uribe (comp.), *Y todo... por una nación: historia social de la producción plástica de la Ciudad de México, 1781-1910*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1987.

[58] Nicole Giron, "La idea de cultura nacional en el siglo XIX: Altamirano y Ramírez", *En torno a la cultura nacional*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1976, pp. 51-83; José Luis Martínez, *La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX*, Imprenta Universitaria, México, 1955.

[59] Citado por Stacie G. Widdifield, *The Embodiment of the National in Late Nineteenth Century Mexican Painting*, The University of Arizona Press, Tucson, 1996, p. 180.

güedad indígena, la conquista, el virreinato y la historia moderna. En las pinturas de José Obregón *(El descubrimiento del pulque,* 1869, figura 32) y de Rodrigo Rodríguez *(El senado de Tlaxcala,* 1875, figura 33), la representación del pasado prehispánico experimentó un cambio sustantivo. En estas obras el indígena es el primer actor de la escena histórica, y ésta cobra el aire de una Antigüedad clásica. Estas pinturas, como las esculturas de Manuel Vilar de Moctezuma (1850) y Tlahuicole (1852), o el monumento a Cuauhtémoc (1886) de Miguel Noreña, son las primeras que le otorgan al indígena un lugar protagónico en el escenario histórico y lo muestran representando valores más altos que los de sus conquistadores.[60]

El episodio de la conquista, el preferido en la literatura y la pintura del conquistador, cambió de significado. En lugar de exaltar el poder expansivo del Imperio español o el genio político de Hernán Cortés, los lienzos de Félix Parra, *Fray Bartolomé de las Casas* (1875) y *Masacre de Cholula* (1877), son una condena de ese acontecimiento, que se representa como cruel, atroz y sanguinario, "y como algo todavía dolorosamente presente y, por lo tanto, susceptible de un juicio moral" (figura 34).[61] La representación del siglo XIX, después de la catastrófica experiencia de la pérdida del territorio, la humillación militar y la guerra civil, se transfiguró, a través de la pintura y la escultura, en un cortejo de héroes que comenzaba con el retrato de los libertadores, seguía con la imagen de los hombres de la Reforma y concluía con los vencedores del ejército francés. La imagen más radiante de este desfile heroico era la de la patria, transfigurada en una mujer mestiza, hermosa y triunfal (figura 35). De este modo, como dice Tomás Pérez Vejo, la pintura de historia se afirmó como un género "más elocuente que cien libros".[62]

Después de los años de reconstrucción que siguieron a la Revolución de 1910, renació el proyecto de fundar el Estado en sus raíces indígenas y en los valores republicanos y nacionalistas. Con la

[60] S. G. Widdifield, *The Embodiment of...,* pp. 42-45. Véase, especialmente, los ensayos de Esther Acevedo y Eloísa Uribe, contenidos en Eloísa Uribe (comp.), *Y todo... por una nación...*

[61] S. G. Widdifield, *The Embodiment of...,* cap. 3.

[62] Pérez Vejo, "Pintura de historia...", p. 6.

fuerza del Estado revolucionario cobró impulso el movimiento nacionalista más original y exitoso del mundo hispanoamericano, fincado en la recuperación del pasado y la pintura de historia.

Siguiendo la huella de los liberales del siglo XIX, los ideólogos e historiadores de la Revolución de 1910 afirmaron que la formación histórica de México era producto de las disrupciones promovidas por la Independencia y la Reforma. El proceso histórico fue visto como una sucesión de rompimientos violentos que iban modelando el destino del país, imbuidos de un espíritu reformador y progresista. A esta concepción teleológica los antropólogos e historiadores le sumaron el rescate del pasado prehispánico, la exaltación de las tradiciones populares y el postulado de una identidad común, que se elevaba por encima de las desigualdades y rompía las barreras de la diferencia.

La ideología de la Revolución mexicana se empeñó en unir las contradictorias corrientes políticas que hicieron explosión en 1910 en un solo caudal, en el que se mezclaron tradiciones divergentes. A esta revoltura ideológica se le agregó un panteón de héroes integrado por figuras de la Revolución que en vida habían sido enemigos mortales. Esta mezcla de ideas, tradiciones, postulados y personajes devino el instrumento que unificó a la "familia revolucionaria", y más tarde, al convertirse en la ideología oficial de los gobiernos surgidos de ese movimiento, fue el cimiento sobre el que se levantó la política de unidad e identidad nacionales.[63]

Por primera vez el proyecto de darle unidad al país abarcó todos sus ámbitos, los diversos grupos sociales, incluidos los más olvidados (indígenas, campesinos, proletarios), las contrastadas regiones y los diferentes pasados. El resultado de este esfuerzo se tradujo en una historiografía de índole centralista, uniformadora, que definió el decálogo de principios nacionalistas sobre los que habría de descansar la unidad y la identidad mexicanas. La investigación histórica dio cuenta de pasados diferenciados, pero el hilo ideológico del presente unificó esas imágenes diversas en una marcha común y ascendente hacia la integración nacional.

El rescate histórico fue acompañado por la exploración arqueo-

[63] Arnaldo Córdova, *La ideología de la Revolución mexicana*, Era, México, 1973.

lógica y los estudios lingüísticos, etnográficos, musicales, folclóricos, artísticos, arquitectónicos y culturales. Estas distintas manifestaciones del pasado y estas variadas tradiciones, procedentes de regiones específicas, fueron repentinamente proyectadas al rango de emblemas y prototipos nacionales, cuando se cruzaron con los medios de comunicación modernos: la fotografía, el radio, el cine, el periódico, la televisión. La pintura mural, por ejemplo, que era una antigua tradición europea (medieval y renacentista) y mexicana (mesoamericana y colonial), tuvo una proyección inusitada cuando José Vasconcelos, el secretario de Educación, le dio a los pintores las paredes de los principales edificios públicos.

El muralismo, como dice Octavio Paz, es un parto de la Revolución:

> Sin la Revolución esos artistas no se habrían expresado o sus creaciones habrían adoptado otras formas; asimismo, sin la obra de los muralistas la Revolución no habría sido lo que fue. El movimiento muralista fue ante todo un descubrimiento del presente y el pasado de México, algo que el sacudimiento revolucionario había puesto a la vista: la verdadera realidad de nuestro país no era lo que veían los liberales y los porfiristas del siglo pasado sino otra, sepultada y no obstante viva [...] Todos tenemos nostalgia y envidia de un momento maravilloso que no hemos podido vivir. Uno de ellos es ese momento en el que, recién llegado de Europa, Diego Rivera vuelve a ver, como si nunca la hubiese visto antes, la realidad mexicana.[64]

El muralismo se convirtió en una expresión de la épica revolucionaria; pintó de manera exaltada e inolvidable a sus héroes (figuras 36 y 37) y resumió en colores atractivos y en un discurso didáctico los muchos siglos del pasado mexicano. José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y otros muralistas plasmaron en las paredes escenas y personajes del pasado con tal fuerza que esas imágenes, llenas de vida, acabaron por representar momentos decisivos de la historia mexicana; Diego Rivera, sobre todo, quiso ser un profesor de historia y un agitador de conciencias:

[64] Citado por Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana", en *Historia general de México*, El Colegio de México, 2000, pp. 989-990.

> Tenía —dice— la ambición de reflejar la expresión esencial, auténtica, de la tierra. Quería que mis obras fueran el espejo social de México [...] Me propuse ser [...] un condensador de las luchas y aspiraciones de las masas y a la vez transmitir a esas mismas masas una síntesis de sus deseos que les sirviera para organizar su conciencia y ayudar a su organización social.[65]

Su obra no modificó los procesos históricos delineados por Justo Sierra en la *Evolución política del pueblo mexicano*, pero tuvo la obsesión, como advirtió Octavio Paz, de ser didáctico, discursivo y prolijo. Sus lienzos históricos difundieron una visión maniquea del pasado, conformada por un enfrentamiento pertinaz entre los campesinos y trabajadores pobres contra los latifundistas, empresarios, militares, políticos, sacerdotes e intelectuales explotadores. Y también mostró, en sus extraordinarias recreaciones de la antigua Tenochtitlan o de las labores campesinas, el poder incantatorio que adquiere la imagen cuando se une con la reconstrucción del pasado (figura 38).

Al final de este recorrido por las conjunciones que unieron la recuperación del pasado con la imagen, advierto que la fusión más feliz de esas miradas se logró en los museos fundados en el siglo XX. Ya en el Museo Nacional de Historia que inauguró Porfirio Díaz en 1911 había coincidido la acumulación de piezas históricas selectas con el despliegue museográfico dedicado a atraer e instruir al espectador. Pero correspondió al Museo de Antropología el privilegio de ser el recinto público donde la riqueza y calidad de los objetos exhibidos se unió con su exacta ubicación histórica y científica, en un marco en el que la presentación de las piezas, la iluminación y el entorno museográfico contribuían a darle al conjunto una proyección inusitada y cautivadora. De este modo, los arqueólogos, historiadores y antropólogos transformaron la idea que se tenía del museo. En lugar de ser "una especie de almacén de curiosidades", el museo se convirtió en una institución científica dedicada al acopio y clasificación de sus colecciones, en un centro de investigación y en un medio poderoso de difusión cul-

[65] Citado por Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura...", p. 990.

tural, o como decía Alfonso Pruneda, en "libros abiertos en donde el pueblo ve la ciencia de bulto".

El Museo Nacional de Antropología, inaugurado en 1964, superó con creces las aspiraciones científicas y didácticas de sus predecesores. Desde el día de su apertura se convirtió en un libro abierto, en un escaparate irresistible para el espectador, quien al caminar fascinado por sus salas, iba siendo atrapado por la significación y la belleza de los objetos exhibidos como por la museografía que desentrañaba sus sentidos. La unión entre conocimiento histórico e imagen convirtió al museo en un reflector maravilloso del pasado, en un símbolo de identidad y en el arca preciosa donde se guarda el patrimonio nacional.[66]

## BIBLIOGRAFÍA

Baird, Ellen T., *The Drawings of Sahagún's Primeros Memoriales*, University of Oklahoma Press, Norman, 1993.

Bautista Alberti, León, *De la pintura*, introducción y notas de J. V. Field, estudio preliminar y traducción de J. Rafael Martínez-E., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.

Béligand, Nadine, *Códice de San Antonio Techialoyan*, Instituto Mexiquense de Cultura, Estado de México, 1993.

Belting, Hans, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

Bernal, Ignacio, *Historia de la arqueología en México*, Editorial Porrúa, México, 1979.

Brading, David, "Manuel Gamio y el indigenismo oficial en México", *Revista Mexicana de Sociología*, año LI, núm. 2, 1989, pp. 267-274.

Browne, Walden, *Sahagún and the Transition to Modernity*, University of Oklahoma Press, Norman, 2000.

Carrasco, David, Lindsay Jones y Scott Sessions (comps.), *Mesoamerican Classical Heritage. From Teotihuacan to the Aztecs*, University of Colorado Press, Niwot, 2000.

[66] Enrique Florescano, "La creación del Museo Nacional de Antropología", en E. Florescano (comp.), *El patrimonio nacional de México*, vol. II, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, pp. 163-170.

Casanova García, Rosa, "1861-1876", en Eloísa Uribe (comp.), *Y todo... por una nación: historia social de la producción plástica de la ciudad de México, 1781-1910*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1987.

Clanchy, M. T., *From Memory to Written Record. England 1066-1307*, Blackwell, Oxford, Cambridge, 1993.

Clancy, Flora S., *Sculpture in the Ancient Maya Plaza*, The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1999.

Coe, Michael D., *The Art of the Maya Scribe*, Thames and Hudson, Londres, Nueva York, 1997.

———, *Breaking the Maya Code*, Thames and Hudson, Londres, 1992.

Córdova, Arnaldo, *La ideología de la Revolución mexicana*, Era, México, 1973.

Cuadriello, Jaime, "El origen del reino y la configuración de su empresa", en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España. 1680-1750*, Museo Nacional de Arte, México, 1999, pp. 50-107.

Dehouve, Danièle, *Hacia una historia del espacio en la montaña de Guerrero*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 1995.

Duncan, Carol, "From the Princely Gallery to the Public Art Museum. The Louvre Museum and the National Gallery, London", en David Boswell y Jessica Evans (comps.), *Representing the Nation. A Reader Histories, Heritage and Museums*, Routledge, Londres, Nueva York, 1999, pp. 304-331.

Edgerton, Samuel Y., *Theaters of Conversion. Religious Architecture and Indian Artisans in Colonial Mexico*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2001.

Eisenstein, Elizabeth L., *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, Nueva York, 1993.

Fernández, Justino, *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1959.

Florescano, Enrique, *Memoria mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

——— (comp.), *El patrimonio nacional de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, 2 vols.

———, *La bandera mexicana: breve historia de su formación y simbolismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

———, *La bandera mexicana: breve historia de su formación y simbolismo*, Aguilar, México, 2000.

Freedberg, David, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991.

Freidel, David, Linda Schele y Joy Parker, *Maya Cosmos*, William Morrow and Company, Nueva York, 1993.

Galarza, Joaquín, *Lienzos de Chiepetlan*, Mission Archeologique et Ethnologique Française au Mexique, México, 1972.

Gamio, Manuel, *Forjando patria*, Editorial Porrúa, México, 1960.

García Sáiz, María Concepción, "La conquista militar y los enconchados", en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, pp. 108-141.

Gelb, I. J., *A Study of Writing*, The University of Chicago Press, Chicago, 1963.

Giron, Nicole, "La idea de cultura nacional en el siglo XIX: Altamirano y Ramírez", *En torno a la cultura nacional*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1976, pp. 51-83.

Goody, Jack, *The Power of the Written Tradition*, Smithsonian Institution Press, Washington, 2000.

Haskell, Francis, *History and Images. Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven, 1993.

Huizinga, Johan, *The Waning of the Middle Ages*, Harmond-Sworth, Londres, 1924.

———, *El concepto de la historia y otros ensayos*, Fondo de Cultura Económica, 1946.

Humboldt, Alexander von, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, 1974.

Knorosov, Yuri V., *La escritura de los antiguos mayas*, traducción del ruso de Adolfo S. Vázquez, Instituto Cultural Mexicano Ruso, México, 1956.

Kowalski, Jeff K. (comp.), *Mesoamerican Architecture as a Cultural Symbol*, Oxford University Press, Londres, 1999.

Kubler, George, *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*, Yale University Press, New Haven, 1991.

León-Portilla, Miguel, *Bernardino de Sahagún. Pionero de la antropología*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999.

Marcus, Joyce, *Mesoamerican Writing Systems*, Princeton University Press, Princeton, 1992.

———, y Kent V. Flannery, *Zapotec Civilization*, Thames and Hudson, Londres, Nueva York, 1996.

Martínez, José Luis, *La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX*, Imprenta Universitaria, México, 1955.

Maudslay, A. P., *Biologia Centrali-Americana; or, Contributions to the Knowledge of the Fauna and Flora of Mexico and Central America*, edición faccimilar preparada por Francis Robicsek, Milpatron Publishing, Nueva York, 1974.

Mignolo, Walter D., *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.

Miller, Mary Ellen, *Maya Art and Architecture*, Thames and Hudson, Londres, Nueva York, 1999.

Momigliano, Arnaldo, "L'histoire ancienne et l'Antiquaire", en *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, Gallimard, París, 1983, pp. 244-293.

Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana", en *Historia general de México*, El Colegio de México, 2000, pp. 989-990.

Mundy, Barbara E., *The Mapping of New Spain*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.

Muñoz Camargo, Diego, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, edición facsímil del manuscrito de Glasgow con un estudio preliminar de René Acuña, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.

Newsome, Elizabeth A., *Trees of Paradise and Pilars of the World*, University of Texas Press, Austin, 2001.

O'Gorman, Edmundo, *Destierro de sombras*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.

*Olmec World. Ritual and Rulership, The*, The Art Museum, Princeton University Press, Princeton, 1996.

Olson, David R., *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*, Gedisa, Barcelona, 1998.

Ong, Walter J., *Oralidad y escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

Ortega y Medina, Juan, "Monroísmo arqueológico. Un intento de compensación de americanidad insuficiente", *Cuadernos Americanos*, núm. 5 y 6, año XII, 1953.

Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

Pasztory, Esther, *Pre-Columbian Art*, Cambridge University Press, Cambridge, Nueva York, 1998.

Pérez Vejo, Tomás, "Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes", *Historia y Grafía*, núm. 16, 2001, pp. 75-110.

Pocock, J. G. A., *Barbarism and Religion*, Cambridge University Press, Cambridge, Nueva York, 1999, 2 vols.

Pomar, Juan Bautista, "Relación de Texcoco", en Joaquín García Icazbalceta, *Nueva colección de documentos para la historia de México*, Salvador Chávez Hayhoe, 1941, pp. 1-64.

Poulot, Dominique, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Gallimard, París, 1997.

Reents-Budet, Dorie, *Painting the Maya Universe*, Duke University Press, Durham, 1994.

Riva Palacio, Vicente, *México a través de los siglos*, J. Ballescá y Cía. Editores, México, 5 vols., 1884-1889.

Robertson, Donald, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, Yale University Press, New Haven, 1959.

Robertson, Merle Greene, *The Sculpture of Palenque, I. The Temple of the Inscriptions*, Princeton University Press, Princeton, 1985.

Roskamp, Hans, *La historiografía indígena de Michoacán: el lienzo de Jucutácato y los títulos de Carapan*, Research School CNWS, Leiden, 1998.

Rozat, Guy, *Los orígenes de la nación. Pasado indígena e historia nacional*, Universidad Iberoamericana, México, 2001.

Rubial, Antonio, y María Teresa Suárez Molina, "La construcción de una Iglesia indiana. Las imágenes de la edad sagrada", en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, Museo Nacional de Arte, México, 1994.

Sacchi, Duccio, *Mappe dal Nuovo Mondo*, Franco Angeli, Milán, 1997.

Sahagún, Bernardino de, *Códice Florentino*, Secretaría de Gobernación-Archivo General de la Nación, México, 3 vols., 1979.

———, *Historia general de las cosas de Nueva España*, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000.

Schele, Linda, y Mary Ellen Miller, *The Blood of Kings*, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1986.

———, y David A. Freidel, *A Forest of Kings*, William Morrow and Company, Nueva York, 1990.

———, y Peter Mathews, *The Code of Kings. The Language of Seven Sacred Maya Temples and Tombs*, Scribner, Nueva York, 1998.

Sierra, Justo (comp.), *México y su evolución social*, J. Ballescá y Cía. Editores, México, 2 vols., 1900-1902.

Sierra, Justo (comp.), *Evolución política del pueblo mexicano*, Alfonso Reyes (comp.), Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

———, *Evolución política del pueblo mexicano*, estudio introductorio de Álvaro Matute, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993.

Stock, Brian, *The Implications of Literacy, Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton University Press, Princeton, 1983.

Tate, Carolyn E., *Yaxchilan. The Design of a Maya Ceremonial City*, University of Texas Press, Austin, 1992.

Widdifield, Stacie G., *The Embodiment of the National in Late Nineteenth Century Mexican Painting*, The University of Arizona Press, Tucson, 1996.

# *Primer espejo*

Pablo Escalante Gonzalbo
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

*Para Martin Warnke, en testimonio de gratitud*

> estos totonaques [...] tienen la cara larga y las cabezas chatas [...] andan calzados y traen joyas [...] Míranse en espejos, y las mujeres se ponen naguas pintadas y galanas... Fray Bernardino de Sahagún

## I. El hombre

### *Lo fabuloso, lo monstruoso y las fuerzas*

El mundo es así, como lo describe la impresionante pintura de los *Anales de Cuauhtinchan:* un torbellino de agua y un torbellino de fuego que chocan con fuerza (figura 1). De esa colisión nacen las flores, el juncal, la arboleda, todo lo que existe. Y entre los seres del mundo aún puede adivinarse que hay quienes guardan una parte mayor de alguna de las fuerzas primarias: quiero decir que en el hombre hay más fuego; lo hay también en el águila, en la flor, en la mañana y en el número trece. Y hay más del agua en el coyote, en el jaguar, en los gusanos, en la mujer y en la luna.

El dualismo de la cosmovisión mesoamericana difiere del judeocristiano en un dato fundamental: en Mesoamérica los dos opuestos son necesarios y la salud y la vida requieren de su con-

fluencia incesante. El triunfo definitivo de una fuerza sobre la otra equivaldría a la quietud, extinguiría la existencia. Sin duda por eso los hombres del México antiguo esperaban con zozobra la salida del sol en la fiesta del Fuego Nuevo. El triunfo de las fuerzas nocturnas y el triunfo de las diurnas, así como el triunfo de la sequía y de la humedad, debían ser parciales y nunca definitivos. Cuando el sol llega al cenit su fuerza es portentosa: ni siquiera ese fragmento de nocturnidad que son las sombras proyectadas por los objetos puede percibirse claramente, pero un instante después las sombras empiezan a crecer hasta que vuelve la noche.

Con ese encuentro cósmico como fondo, dos hombres juegan a la pelota; un juego en el cual la cancha es un diagrama del plano terrestre y la pelota emula al sol en su cotidiano ascenso y descenso. Paradójicamente, el hombre mesoamericano vive consciente de que el mundo es recorrido por fuerzas de una magnitud inaudita pero constantemente busca intervenir en su flujo. El ritual mesoamericano es la historia de ese empeño: el afán de empujar o detener, de nutrir o extinguir; el afán de participar en el juego con una desventaja manifiesta.

Coatlicue, la de la falda de serpientes (figura 2), nos habla de esa desproporción; hay algo de mujer en ella: los brazos, la espalda y dos pechos exhaustos... Y sin embargo, los elementos que concurren para señalar la naturaleza nocturna y telúrica de la diosa envuelven la anatomía de la mujer y fabrican el monstruo: amasijo de serpientes, colas de coyote, garras de jaguar.

La monstruosidad está presente en muchas de las imágenes creadas por los artistas mesoamericanos: esos monstruos, como el Tláloc con fauces de serpiente o el Quetzalcóatl con cuerpo de mono y pico de pato, expresan la compleja combinación de esencias que cada dios aporta a la vida sobre la tierra. Y es inevitable reparar en esa monstruosidad, pero no debe llevarnos a concluir que el hombre mesoamericano miraba siempre perplejo y lleno de temor un mundo tenebroso y ajeno, pues lo cierto es que la medida humana aparece a cada paso en la religión de los mesoamericanos: los dioses de sus mitos se comportan humanamente: blanden espadas de obsidiana, ríen, tienen relaciones sexuales,

ponen trampas, agitan los brazos. Y sus recipientes en la tierra frecuentemente tienen la forma humana: la del sacerdote o la del ídolo. La impactante monstruosidad de la imagen de Coatlicue es también humana: es humana la anatomía que se adivina bajo el monstruo y son humanos los cráneos, los corazones y las manos cercenadas que la diosa lleva para indicar que su reino es el de los muertos.

El hombre mesoamericano no se concibe separado de las plantas y de las bestias. La oposición entre cultura y naturaleza es sin duda un artificio desconocido en su mundo. Además de la cercanía con la tierra y el campo, propia de una civilización agrícola, las imágenes y los relatos de la antigüedad mexicana muestran al hombre frecuentemente rodeado de atributos animales, y a los animales imbuidos de humanidad. Los tlacuaches y los coyotes caminan erguidos por las páginas de los códices y no es extraño ver un ave que porta un estandarte o un mono que carga una vasija. Más allá de la antropomorfización de la fauna en el arte, la creencia de que los hombres podían realmente introducirse en el cuerpo de un animal y actuar desde su interior estuvo ampliamente extendida en Mesoamérica: los nahuas llamaban *nahualli*, nahual, al hombre cuya fuerza espiritual y sabiduría mágica le permitía abandonar su forma humana y tomar la de un animal.[1] También los mayas y otros grupos creían en la capacidad de sus brujos y sus señores para actuar dentro de las fieras.

El poder del hombre mágico transmutado en jaguar infundía temor, especialmente en la noche, pero también infundía respeto y podía permitir a un soberano comunicarse con lo sagrado y proteger a su gente. Con la fuerza de los jaguares, los soberanos de la era olmeca tendían su zarpa vigilante, lo mismo en el Grijalva que en el Amatzinac o en el Balsas (figura 3). La feroz protección de los hombres jaguar no cesó en 2 500 años. Incluso después de la conquista, era creencia de los indígenas que algunos jaguares acechaban a las caravanas de comercio para atacar a los españoles y dejar intactos a los nativos.[2]

[1] Sobre el nahual, véase Alfredo López Austin, "Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 7, UNAM, México, 1967.

[2] Esta creencia fue registrada por fray Toribio de Benavente o Motolinía en sus

Sin poseer la fuerza portentosa del nahual, era posible apropiarse del destino y los rasgos de un animal vistiendo con las partes de su cuerpo, con su piel o su plumaje. Pocos pueblos de la historia —si acaso alguno— han tenido la inclinación de los mesoamericanos por el vestido y el tocado de plumas. Los reyes hacían su figura esbelta y magnífica con tocados de quetzal y guacamaya; las víctimas sacrificiales acudían a la muerte cubiertas de plumas; los voladores descendían de lo alto de un poste, atados de los tobillos y describiendo una gran espiral, mientras agitaban sus amplias alas.

Las aves, y especialmente el águila, eran vistas como representantes de una de las mitades del cosmos: eran del fuego, del día; los jaguares, por su parte, eran del agua y de la noche. Durante los últimos 800 años de su historia, los pueblos mesoamericanos parecen haber preferido la lucha entre el águila y el jaguar como metáfora de la confrontación cósmica. Y, simultáneamente, instituyeron la imagen de ambos animales como símbolo de la guerra. El formidable mural de la batalla, en Cacaxtla, es una alegoría, lúcida e intensa, del conflicto entre la estación de sequía y la estación de lluvias; los guerreros-jaguar someten y hieren mortalmente a los guerreros-ave: vienen las lluvias (figura 4). Sin embargo, una de las aves del mural permanece de pie, ilesa: recordemos que ninguna de las fuerzas triunfa definitivamente sobre la otra.

## *Personas, cuerpos*

En las fuentes históricas del siglo XVI referentes al México antiguo podemos leer sobre individuos que experimentan sentimientos, toman decisiones, resuelven problemas; a veces los vemos solos, en una alcoba, en un callejón; otras veces en medio de una guerra. Lo peculiar de esos pasajes históricos es que nos permiten ir más allá de las conductas prescritas por el ritual y por el mito, nos dejan identificar la vaga silueta de una persona.

*Memoriales, o historia de las cosas de la Nueva España*, Instituto de Historia, UNAM, México, 1971.

Un noble tetzcocano, encerrado en su celda, cavila la injusta acusación de adulterio que pende sobre su cabeza. Piensa en la pena de muerte, y de aquella angustia saca fuerza para componer una pieza de oratoria en la que argumenta su inocencia. Hombre memorioso, recuerda cada frase del discurso y se dispone a declararlo ante el monarca...[3]

Un valiente capitán mexica es capturado por los chalcas, quienes se niegan a sacrificarlo y le demandan que pase a formar parte de su ejército. Deshonrado por el cautiverio y resuelto a no traicionar a su reino sirviendo al enemigo, el capitán planea una fiesta, sube a lo alto de un poste y se arroja al vacío...[4]

Un mendigo miserable duerme a medianoche en los portales del mercado, cubierto con un manto, su única pertenencia. Otro mendigo, más miserable aún, lo patea, le roba la tilma y huye...[5]

La conservación de este tipo de anécdotas en la memoria histórica y en el relato nos indica que el orden corporativo y estamentario que caracterizó a Mesoamérica no inhibió por completo el desarrollo de una incipiente idea de persona. Así como la convicción en una fuerte carga sobrenatural en todos los sucesos tampoco borró las nociones de destino y circunstancias individuales.

También en las artes plásticas las culturas mesoamericanas dejaron huellas dispersas de una preocupación por aludir al ser humano con los detalles de su existencia corporal y con algunos rasgos que sugieren la identificación de una persona.

En la escultura del portaestandarte de Castillo de Teayo (figura 5) tenemos la imagen sencilla del hombre, sin más atributos que unas sandalias y un braguero. Al esmero naturalista en la representación del rostro (magnífico dibujo de pómulos y barbilla) se suman dos rasgos de expresión sorprendentes: un par de pliegues en la frente producen un ceño fruncido; la boca semiabierta refuerza la vitalidad de la figura. Esta escultura fue realizada en vísperas de la conquista española, en Teayo, un enclave mexica

[3] Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, v. I, UNAM, México, 1975, p. 230.
[4] Hernando de Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicana*, Editorial Porrúa, México, 1980, p. 297.
[5] Motolinía, *Memoriales...*, p. 368.

en el Golfo de México, y es probable que las cualidades plásticas de la imagen se deban a un artista huaxteco más que a un artista nahua. Lo cierto es que en la cuenca del Golfo tenemos algunos de los mejores ejemplos de representación del cuerpo humano, movimiento y expresión. Fue un artista huaxteco, precisamente, quien esculpió el llamado *Adolescente,* que encierra el secreto del movimiento y la magia de una danza lenta con la sola elevación de los hombros y una ligera flexión de los brazos (figura 6).

También en la cuenca del Golfo, pero durante la etapa olmeca, se esculpió la imagen del llamado *Luchador:* un hombre maduro, de rostro sereno, cuyo abdomen y cintura corresponden con los de un hombre de oficio sedentario. De ese cuerpo más bien pesado surge una de las expresiones de movimiento más impresionantes en la historia del arte: acaso porque el doblez de las piernas, en dirección opuesta a la fuerza que anima y hace girar los brazos, establece una tensión formidable: como si la figura estuviera habitada por una espiral en movimento (figura 7).

## *Fatiga y gozo*

El esfuerzo del cuerpo en el proceso de trabajo fue ilustrado raras veces por el arte mesoamericano, y cuando aparece es frecuente que se refiera a las tareas que realizan lo dioses: sostener el cielo, llevar a cuestas el tiempo... En las fuentes escritas, sin embargo, encontramos numerosas referencias a las técnicas, a los oficios y en general al trabajo. Campesinos, cazadores y pescadores son aludidos en varias ocasiones, y dos grupos cuya importancia social en las ciudades era grande aparecen constantemente: los artesanos y los mercaderes. Sabemos que gente de ambos oficios colaboró con fray Bernardino de Sahagún en la elaboración de su historia, y ello explica el lujo de detalle con que se describen en el *Códice Florentino* las tareas que les eran propias.

Los largos y prolijos pasajes que relatan la actividad de los mercaderes se encuentran entre las noticias más ricas que tenemos sobre el trabajo en una sociedad antigua, comparables a algunos

pasajes de Hesíodo y Varrón. Los mercaderes se refieren a sí mismos como gente esforzada y tenaz, capaz de enfrentar los mayores peligros. Hablan de largas caminatas, de las heridas que sufrían en los pies, de accidentes ocurridos en despeñaderos y en ríos turbulentos, de las bestias acechantes que los atemorizaban al llegar la noche... Pero entre todos los sufrimientos destacan los que les provocaba la carga misma: el peso, el ardor en la frente y la comezón, después de días de cargar con el mecapal pesados bultos de hasta 30 kilos.[6]

Sin duda ninguna, ésa es la imagen de trabajo que podemos encontrar más fácilmente en los códices: la de mercaderes y viajeros que avanzan con su carga ayudándose a veces con las manos para tensar el mecapal y equilibrar el peso. Así lo vemos en varios documentos prehispánicos y en muchos otros, coloniales, que tenían como objeto denunciar los abusos que la dominación española trajo consigo (figura 8).

Cuando tratamos de encontrar imágenes o textos que se refieran al placer y a la alegría, la búsqueda se torna más difícil. Tenemos versiones sobre los masajes que los mercaderes recibían de sus esposas al llegar a casa después de una travesía,[7] y sabemos algo de las aventuras nocturnas de los muchachos mexicas: cómo guiñaban el ojo a las muchachas y cómo pasaban la noche con ellas.[8] En algún canto nahua de contenido militar hay un pequeño pasaje erótico en el cual una mujer ofrece sus pechos y su sexo a un soberano.[9] Y también podemos encontrar una pista sugerente en las imágenes.

En el glifo toponímico de la ciudad de Orizaba se ve a un hombre en el agua, con los brazos abiertos, extendidos a los lados y hacia arriba (figura 9). El nombre prehispánico de esta localidad de Veracruz era *Ahuilizapan*, que quiere decir "lugar del agua de la

[6] Recojo la información sobre las jornadas de comercio en mi artículo "Caminos y caminantes del México prehispánico", en *Encuentros y desencuentros en las artes*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1991.

[7] *Ibid.*

[8] Véase *Educación mexica*, antología y traducción de Alfredo López Austin, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, 1985, pp. 35, 37 y 127-129.

[9] *Cantares mexicanos. Songs of the Aztecs*, traducción y estudio de John Bierhorst, Stanford University Press, Stanford, 1985, pp. 386-387.

alegría o el placer", y, en efecto, parece haber sido un lugar de descanso y recreación para los señores. Así que el ademán expansivo de los brazos podemos relacionarlo con la idea prehispánica de gozo. Pero hay algo más. Si bien el sustantivo *ahuilli* significa placer, cuando buscamos en un vocabulario del siglo XVI la voz *ahuilnemiliztli* (que agrega el verbo *nemi*, vivir) nos encontramos que su significado no es "vida alegre" o "vida placentera" —que sería la versión literal—, sino "vida carnal o lujuriosa". Es decir, que la idea de placer está claramente asociada a la sexualidad, si bien la connotación pecaminosa de "lujuria" parece ser una contribución cristiana.

Varias imágenes de los códices confirman la proximidad semántica del gozo en general y el placer sexual en particular: frecuentemente las diosas relacionadas con la sexualidad realizan el mismo ademán que el hombrecillo alegre de Ahuilizapan. Así ocurre con Xochiquetzal, quien muestra su desnudez y sus pequeños pechos redondos en el *Códice Borgia* (figura 10).

Esta pesquisa nos permite confirmar que las figuritas de barro que se han encontrado en abundancia en el centro de Veracruz y a las cuales se ha dado el nombre de "caritas sonrientes" son, en efecto, caritas sonrientes. Y vale la pena destacarlo porque algunas versiones cuestionaban tal denominación y sugerían que las figuras estaban relacionadas con la muerte y con los sicotrópicos: sea como fuere, lo cierto es que esas figuras realizan el ademán de gozo, y probablemente manifiestan alegría (figura 11). No todo es cruel o solemne en las imágenes del México antiguo.

## *Los señores y el poder*

Como en cualquier sociedad autoritaria y despótica, en Mesoamérica se invirtieron los mejores recursos en el culto a los soberanos y en la exaltación del poder. Ambas prácticas se encuentran ligadas y frecuentemente la primera conduce a la segunda, pero no necesariamente viceversa. Veamos.

En culturas como la olmeca y la maya, las representaciones de

los reyes parecen haber sido las principales imágenes en el repertorio de la escultura pública. Y en el caso maya, además, esas representaciones estaban frecuentemente asociadas a altares sobre los cuales se colocaban ofrendas a los monarcas difuntos. Pero en otras culturas la veneración a la persona del soberano parece haber estado subordinada a una práctica de tipo estatal de exaltación de las victorias militares y el poder del reino. Los zapotecos del clásico temprano y los mexicas en vísperas de la conquista española celebran, ante todo, el engrandecimiento de sus ciudades y el avasallamiento de los otros señoríos.

Es muy probable que las cabezas colosales olmecas constituyan la primera forma de exaltación pública del monarca en la historia de Mesoamérica. El énfasis en la representación de rasgos distintivos, individuales, en las grandes cabezas sugiere que se trata de efigies de personas específicas. Por otra parte, el enorme esfuerzo social necesario para producir las cabezas y situarlas en los centros ceremoniales, hace muy poco probable que los individuos aludidos fueran otros que los mismos monarcas de cada lugar (figura 12).

Esta práctica parece encontrar su continuidad, como varios rasgos de origen olmeca, entre los mayas de Chiapas y Centroamérica, durante el periodo clásico. Contenidos en el bajorrelieve de las estelas, como en Tikal, o que emergen de voluminosos bloques de piedra, como en Copán, los señores mayas seguían estando en el centro de la vida pública, aun después de muertos. En algún momento ese culto dio pie a una realización artística delicada e íntima, algo así como un retrato: me refiero a la cabeza de Pacal, señor de Palenque, modelada en estuco y colocada en su sarcófago (figura 13).

La manera nahua de referirse al poder, compartida por otros grupos mesoamericanos, elude casi siempre la imagen del soberano, y jamás se aproxima a su fisonomía. El caso paradigmático es Teotihuacán: la mayor ciudad de la América antigua, la metrópoli más poderosa de Mesoamérica, no exhibe públicamente a sus soberanos; prefiere las procesiones sacerdotales y las monótonas secuencias de serpientes y jaguares. Incluso cuando los teoti-

huacanos esculpen un rostro para enterrarlo con los restos de un difunto, este rostro es sólo una máscara, que tenazmente evita cualquier expresión humana (figura 14).

## *Guerreros*

Del juego cósmico de las fuerzas —el agua *versus* el fuego—, de la lucha humana que en nombre de esas fuerzas confronta a los ejércitos —el jaguar *versus* el águila—, una parte muy real es el sufrimiento y el dolor: los adolescentes de Palenque *versus* los adolescentes de Calakmul, los *adolescentes* de Tlaxcala *versus* los adolescentes de Tenochtitlan. El miedo, la herida, la mutilación, la muerte.

Discretas o sesgadas durante las primeras etapas de la civilización mesoamericana, las representaciones de guerreros heridos en combate o sacrificados, y de personas muertas en general, se vuelven abundantes hacia el siglo VIII de nuestra era y no dejarán de serlo hasta tiempos de la conquista. Los murales de Bonampak y Cacaxtla, los tableros del juego de pelota de Tajín y los cráneos de Tula hablan de una sociedad que se ha habituado a la guerra y de una ideología en la que el sacerdocio ha sido recorrido del centro de la escena para dar paso a los guerreros. Y los señores, para serlo, tienen que ser, antes que nada, grandes guerreros, valientes; es decir, crueles y despiadados.

El naturalismo que caracterizó al arte maya clásico nos permite captar el drama de guerreros sometidos, humillados, pisoteados por otros guerreros, arrastrados por el cabello, atados, ensangrentados. Una pieza de hueso procedente de Tikal, elaborada en la última etapa de su historia, presenta a un muchacho robusto, atado de piernas, brazos y manos. La cabeza inclinada hace que la mirada del joven se pose sobre sus manos aprisionadas. Este bello dibujo tiene la capacidad de evocar no sólo la derrota sino algo que nos habla vagamente de la soledad del prisionero (figura 15).

Con las figuras esquemáticas y los ademanes estereotipados

propios del lenguaje pictográfico, varias escenas de sacrificio ritual quedaron plasmadas en las láminas de los códices. A veces vemos la extracción del corazón, que era la modalidad de sacrificio más frecuente, pero también fueron representados el sacrificio gladiatorio y el sacrificio por flechamiento. Entre las últimas figuras del *Códice Nuttall* aparece la imagen de un sacrificado, víctima de las flechas de un sacerdote del dios de la muerte. Un par de lágrimas en el rostro señalan el sufrimiento del guerrero poco antes de morir (figura 16).

## II. Etnia, historia, identidad

### *Nosotros y los otros*

Es frecuente referirse a los pueblos del México antiguo con el denominador común de indios, y es cierto que a partir de la conquista española éste fue el nombre empleado en los tribunales, en la documentación oficial y en la vida cotidiana. Aún hoy, grupos que hablan diferentes lenguas, desde Sonora hasta Chiapas, se reconocen como "pueblos indios". No se trata solamente de un problema terminológico: después de 1521 los grupos que ocupaban Mesoamérica y las tierras áridas septentrionales entraron en un proceso de cambio acelerado, drámatico. En ese proceso perdieron autonomía política, dejaron de tener el control sobre el diseño de los espacios urbanos, fueron despojados de la mayoría de los elementos públicos de su ritual religioso; perdieron el derecho a declarar la guerra, y dejaron de producir muchos de los símbolos y ceremonias que antiguamente les permitían afirmar su pertenencia a segmentos étnicos específicos y su soberanía sobre determinados territorios.

Debilitados y con una cultura fragmentada y simplificada, los pobladores originales de México quedaron sumidos en la situación común de vasallos de un emperador extraño y ausente. "Encomendados" o "repartidos", obsequiaban buena parte de su trabajo a conquistadores y colonos: hombres de sombrero negro, de

barba, habituados a despertarse tarde, bañarse poco y hablar mucho.

Es decir, que la historia fue resumiendo las diferencias originales y, en su carácter de vencidos, explotados y sometidos, los otomíes y los mayas, los purépechas y los yaquis, tenían más en común que nunca.

Sin embargo, la denominación genérica de indios o indígenas, cuando hablamos de la etapa anterior a la conquista, oculta un mundo de diferencias étnicas y culturales; borra fronteras y soslaya conflictos políticos. Hablar de los indios en vísperas de la conquista sería como hablar de los europeos en el siglo XVI: la relación que hay entre un austriaco, un español y un portugués es similar a la que existe entre un maya yucateco, un nahua-mexica y un tepehuano. En el México antiguo, como en Europa, había guerras frecuentes, etnias sometidas por estados en expansión, poderes imperiales y, desde luego, rivalidades y odios.

En las abundantes fuentes del mundo nahua hay testimonios detallados de esas rivalidades y odios; algunos eran pasajeros, fruto de escaladas bélicas que caldeaban los ánimos entre vecinos, pero otros parecen formar parte de ideologías etnocéntricas profundamente arraigadas. Cuando los guerreros chalcas gritaban a los mexicas "venid presto, mexicanos, que están aguardando nuestras mujeres vuestros cuerpos para guisarlos en chile",[10] estamos frente a una bravata de guerreros en combate, un odio circunstancial entre dos señoríos, culturalmente muy próximos, pero confrontados por el proyecto imperial de Moctezuma Ilhuicamina. Ahora bien, cuando leemos las descripciones que los nahuas hacen de los otomíes, de los huaxtecos y de otros grupos, encontramos severos juicios sobre el modo de vivir de unos y otros, y vemos cómo los nahuas del México central se afirman como pueblo civilizado en oposición a muchos otros grupos que desprecian.[11]

Al decir de los nahuas, los mazahuas eran "inhábiles y toscos";

[10] Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicana...*, p. 294.

[11] Las descripciones nahuas de otras etnias están recogidas en la obra de Sahagún; véase por ejemplo, en la versión española, fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Porrúa, México, 1979, pp. 602-610.

los tlahuicas eran "muy tímidos y toscos o torpes"; los hombres purépechas tenían el defecto de no usar braguero o máxtlatl y las mujeres el de no cubrirse los pechos; los cuacuatas del valle de Matlatzinco "eran muy maléficos, porque usaban de hechicerías". A los huaxtecos les critican que se limaran los dientes y se deformaran la ternilla de la nariz; pero su principal defecto era el impudor, pues los hombres no se cubrían el sexo. El desagrado nahua por esa costumbre cristalizó en la historia de un vendedor de chiles huaxteco que se presentó desnudo en un mercado nahua, ocasionando que una princesa cayera enferma de antojo, "sintiéndose pobre del pájaro" que había visto en la plaza.[12]

Los otomíes llevan la peor parte en el discurso etnocéntrico de los nahuas: "eran torpes, toscos e inhábiles", tanto que cuando éstos querían insultar a alguno le decían: "eres un otomí". Además, los otomíes codiciaban todo tipo de dijes y adornos, pero se los colocaban mal y sin gracia; las mujeres no sabían ponerse bien las naguas y el huipil. Y todos, hombres y mujeres, "eran muy perezosos", y después de labrar sus tierras "andaban hechos unos holgazanes".[13] Acaso la mejor explicación de la susceptibilidad que muestran los nahuas frente a los otomíes esté en un dato demográfico: en la cuenca de México la mitad de la población era nahua, y vivía en las ciudades; la otra mitad era otomí, salvo por algunas minorías mazahuas, matlatzincas y de otras lenguas. Los otomíes eran los vecinos rústicos de los nahuas.[14]

Contamos con algunas imágenes en las que se refleja el discurso etnocéntrico nahua. La representación de un huaxteco, en la *Tira de la peregrinación*, muestra un énfasis desmedido en el tamaño de la nariz con el objeto de resaltar ese rasgo que a los nahuas les resultaba chocante: la deformación de la ternilla (figura 17). Una lámina del *Códice Tudela* (obra producida por informantes nahuas que trabajaban con los franciscanos) sorprende por la repre-

[12] Véase el trabajo de Miguel León-Portilla, "La curiosa historia del Tohuenyo", en *Toltecáyotl*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pp. 373-384.

[13] El largo pasaje dedicado a los otomíes se encuentra en Sahagún, *Historia general...*, pp. 602-605.

[14] Pablo Escalante, "Los otomíes", en *Historia general del Estado de México*, v. 2, El Colegio Mexiquense, Toluca, 1999, pp. 161-185.

sentación de individuos desnudos, de cabeza deforme y ojerosos. La fealdad de los personajes casi compite con la atrocidad del acto que realizan: uno de ellos le arranca la nariz a un hombre, de una mordida, mientras otros dos lo sujetan (figura 18). Diversos datos en esta y otras fuentes nos permiten entender lo que sucede: se trata de indios yopes, de Guerrero, y están castigando a un hombre por adulterio. La mujer adúltera aparece en la parte superior de la imagen, con la misma mutilación. Entre los yopes, como entre sus parientes lingüísticos, los apaches, el adulterio era castigado con la mutilación del rostro. Para entender la fealdad de los personajes y la elección de una escena tan impactante, podemos citar un par de frases del *Códice Florentino* en las que los nahuas expresan su opinión sobre los yopes: eran "gente muy bárbara", "eran peores que los otomíes".[15]

### *La muerte de los otros*

Por supuesto que la forma extrema de hostilidad entre grupos era la guerra. Pero no se trata de un enfrentamiento entre etnias sino entre órdenes políticos: en Mesoamérica las contiendas militares eran protagonizadas por reinos y señoríos que podían estar integrados por segmentos étnicos distintos. Los patrones de rechazo étnico que veíamos hace un momento no coinciden necesariamente con los conflictos armados. Huaxtecos y otomíes merecen por igual el juicio peyorativo de los mexicas, y sin embargo, en la guerra, los huaxtecos eran grandes rivales de los mexicas pero los otomíes sus aliados.

Cada batalla en el México prehispánico producía una gran cantidad de prisioneros cuyo destino ineludible era el sacrificio ritual. Tenemos noticias detalladas de las campañas de la Triple Alianza, y en muchas de ellas observamos el panorama desolador de centenares de personas, incluso mujeres y niños en algunas ocasiones, que desfilan hacia los templos de Tenochtitlan y sus aliados para morir en la piedra de sacrificios. En las campañas más terribles, pueblos enteros eran arrasados.

[15] Sahagún, *Historia general...*, p. 608.

La guerra y el sacrificio estaban inscritos en un contexto religioso que daba sentido y justificaba esa violencia. Las hostilidades de otros pueblos hacia la Triple Alianza eran vistas como agravios al dios Huitzilopochtli, y las victorias militares eran atribuidas al dios. La conocida piedra de Tizoc conmemora una serie de victorias en la guerra representando a Huitzilopochtli como guerrero vencedor en cada una de ellas (figura 19).

Respecto al sacrificio, sabemos que el mito más importante en el pensamiento mexica era el que refería el nacimiento del dios Huitzilopochtli, quien surgió del vientre de Coatlicue para enfrentarse a 400 guerreros que conspiraban para matar a su madre. Los mexicas colocaron al pie de la escalinata del templo de Huitzilopochtli una escultura de Coyolxauhqui, hermana mayor de los 400 guerreros e instigadora de la conspiración: en la escultura, Coyolxauhqui aparece desmembrada y decapitada (figura 20). Cada vez que había una jornada de sacrificios en el Templo Mayor, los mexicas recordaban y revivían el mito: sus adversarios eran vistos como representantes de aquellos 400 guerreros que había enfrentado Huitzilopochtli. Cada enemigo sacrificado y arrojado escaleras abajo iba a reunirse con la imagen de Coyolxauhqui, en un amontonamiento macabro de cadáveres, como el que Huitzilopochtli, furioso, formó con sus enemigos.

Los otros, los enemigos de los mexicas, eran decapitados al final del rito, y las cabezas se exhibían ensartadas en largas varas de madera que formaban el *tzompantli*. Pero, además de ese *tzompantli* de carne y hueso —al final más hueso que carne—, había un *tzompantli* escultórico en el Templo Mayor, como lo había habido antes en Tula y en Chichén Itzá, que permanecía como una monumental ofrenda pétrea a los dioses de los mexicas (figura 21).

## *La muerte de nosotros*

Pero la historia dio un vuelco, y los mexicas ocuparon el lugar de sus adversarios; en unos meses se convirtieron en víctimas de una guerra terrible, sin cuartel, que aniquiló su poder para siempre.

Acaso ningún episodio de la conquista de México por los españoles revista el dramatismo de la matanza del Templo Mayor, ejecutada por Pedro de Alvarado; no sólo fue atroz: su valor simbólico es enorme. Los guerreros mexicas se concentraron en el gran patio del templo de Huitzilopochtli, justo allí donde por décadas habían sacrificado a sus adversarios, allí donde los habían decapitado y descuartizado. Se concentraron para realizar una fiesta y danzar, pero Pedro de Alvarado, hombre impaciente y colérico, se puso nervioso y decidió matarlos.

Uno de los dibujos que los informantes indígenas escogieron para ilustrar esa matanza recuerda vivamente a la Coyolxauhqui desmembrada: el guerrero mexica flota en el aire, como si girara, y su cabeza aparece ya desprendida (figura 22). El relato, en palabras de Sahagún, dice que "corría la sangre por el patio, como el agua cuando llueve: y todo el patio estaba sembrado de cabezas, y brazos y tripas, y cuerpos de hombres muertos..."[16] Tal era el destino de aquel patio, sólo que ahora, "nosotros" éramos "los otros".

El propio *Códice Florentino* ilustra otro episodio de la guerra de conquista que tuvo un enorme peso simbólico. Moctezuma II, *tlatoani* venerado, a quien en sus días de gloria ni siquiera podía vérsele a los ojos, fue arrojado desde una terraza en lo alto del palacio de Axayácatl. Había muerto ya cuando los españoles lo arrojaron a la calle —o acaso a un canal—; lo arrojaron muerto del mismo modo que los sacerdotes mexicas solían arrojar desde lo alto a las víctimas de sus sacrificios (figura 23).

Pasada la conquista militar, vendría para los pueblos mesoamericanos una etapa aún más dura, marcada por la gran mortandad de las epidemias y los abusos de autoridades y encomenderos españoles, que se presentaban constantemente.

La denuncia de los atropellos dio lugar a numerosas imágenes en las cuales los pintores indígenas trataban de describir el cruel

[16] *Códice Florentino*, v. 3, Archivo General de la Nación, Secretaría de Gobernación, México, 1979, libo XII, f. 32v.-33r.

trato a que eran sometidos. El *Lienzo de Tlaxcala* representa la quema de algunos caciques indígenas acusados de idolatría;[17] un antiguo manuscrito de Coyoacán documenta el crimen cometido contra un indígena a quien los españoles lanzaron un mastín que fue directo a su cuello;[18] el *Códice Osuna* ilustra numerosos atropellos, entre los cuales figura el maltrato físico que la esposa del oidor Puga propinó a los indios por haberle llevado naranjas en mal estado...[19] Varias veces las imágenes forman parte de un alegato jurídico presentado ante los tribunales novohispanos, y los indígenas evocan los abusos con toda su crueldad.

Sorprende el terrible testimonio del *Códice Kingsborough:* un sirviente de Hernán Cortés, de nombre Antón, acude a la comunidad de Tepetlaoztoc para exigir que se le entregue oro y joyas, pero como los indígenas del lugar se tardaron en satisfacer la demanda, el tal Antón decidió quemar vivos a cuatro principales del lugar. Los vemos atados, envueltos en llamas, frente a su verdugo cuyo poder es indicado por el gran tamaño de la figura (figura 24).

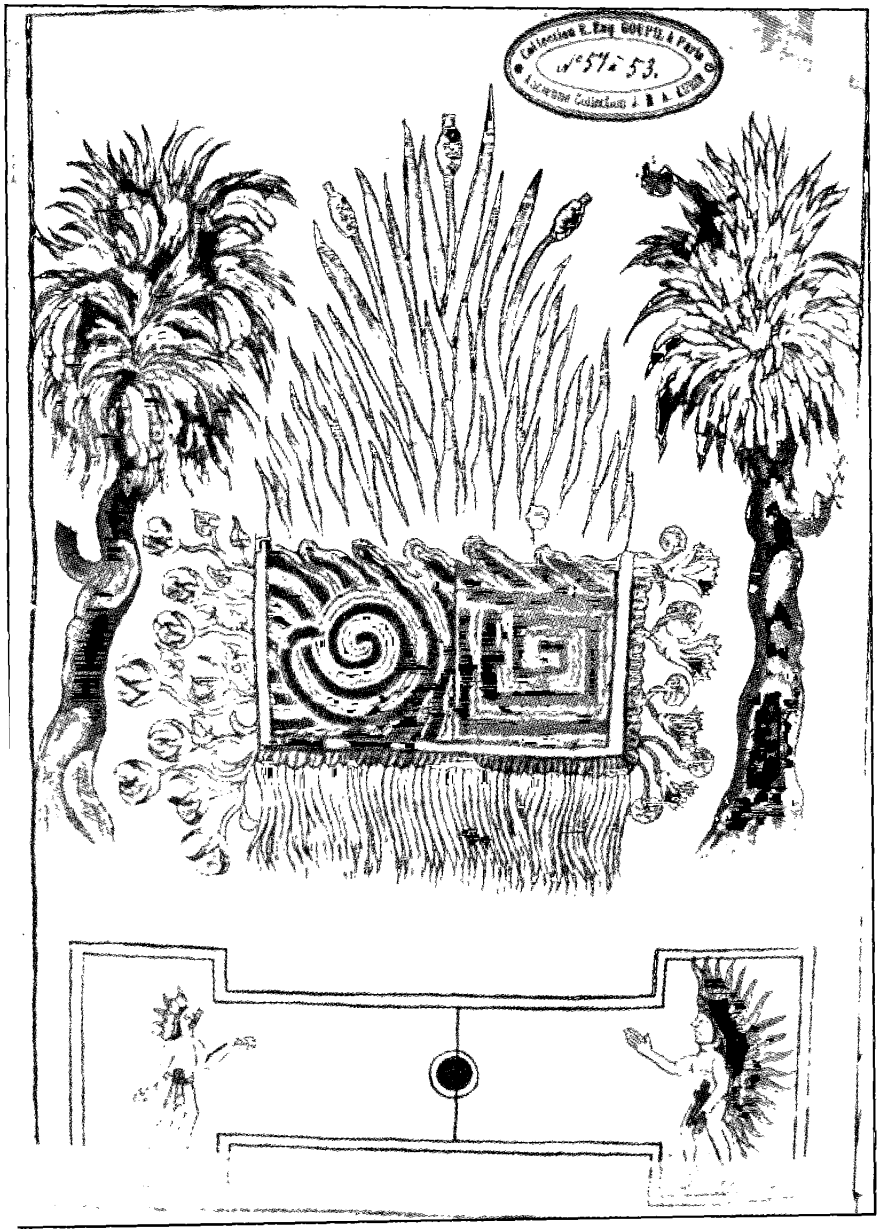
Cuesta trabajo creer que los agravios constantes no hayan producido una sublevación generalizada contra el dominio español. Lo cierto es que la denuncia de actos concretos de abuso se realizaba ante los tribunales creados por los españoles; se daba, pues, en el contexto de una aceptación del orden establecido en sus aspectos generales. También sorprende el acatamiento y hasta la reverencia con que los indígenas se refieren a autoridades españolas como "el marqués" (Hernán Cortés) y los virreyes Mendoza y Velasco.

Pero si nos alejamos de la zona nahua de la meseta central, encontramos algunos indicios de lo que podríamos definir como una ideología de subversión. Esto se torna particularmente claro entre los mayas de la península de Yucatán. Los libros de Chilam

[17] Diego Muñoz Camargo, "Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala", en *Relaciones geográficas del siglo XVI*, v. 4, *Tlaxcala*, tomo I, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1984, cuadro 14.

[18] *Manuscrito del aperreamiento*; véase Gordon Brotherston, *Image of the New World*, Thames and Hudson, Londres, 1979, p. 37

[19] *Códice Osuna*, Instituto Indigenista Interamericano, México, 1947, p. 204.



IGURA 1. Los chichimecas en Culhuacatépetl. *Historia tolteca chichimeca* ) *Anales de Cuauhtinchan,* f. 16 v. Mediados del siglo XVI.

FIGURA 2. Coatlicue, la de la falda de serpientes. Escultura en piedra de la cultura mexica. Posclásico tardío.

FIGURA 3. Hombre-jaguar. Figura olmeca de serpentina procedente del sur de Veracruz. Preclásico medio. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D. C.

FIGURA 4. Fragmento del mural de la batalla, Cacaxtla. Epiclásico.

FIGURA 5. Portaestandarte. Escultura en piedra de Castillo de Teayo. Obra de filiación mexica interpretada por artistas huaxtecos. Posclásico tardío.

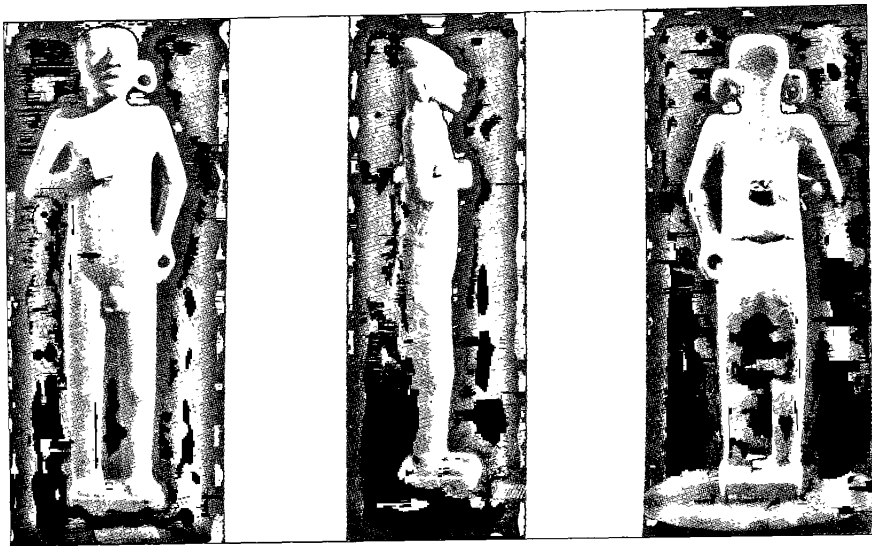


FIGURA 6. Escultura en piedra conocida como *Adolescente*. El Consuelo, Tamuín, San Luis Potosí. Cultura huaxteca. Fines del Epiclásico y principios del Posclásico.

FIGURA 7. Escultura en piedra conocida como *Luchador*. Pertenece a la última fase del desarrollo olmeca en el Golfo de México. Antonio Plaza, Veracruz. Preclásico tardío.

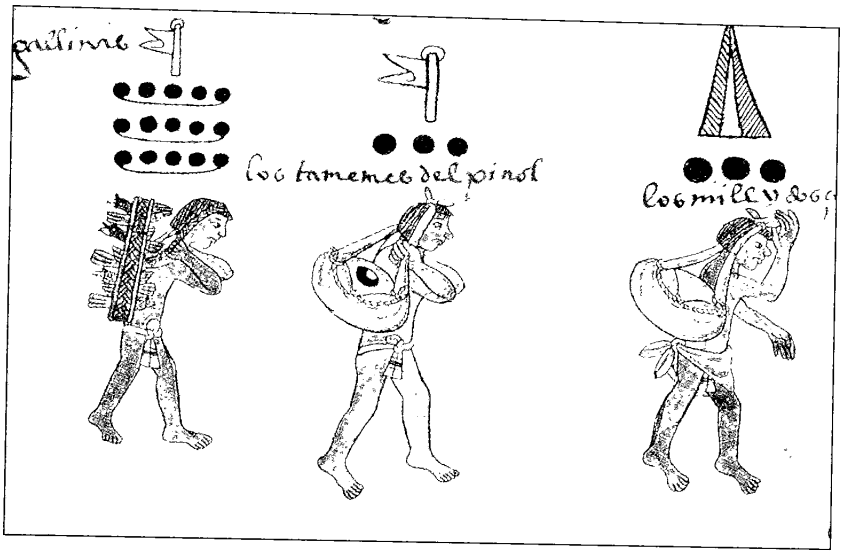



FIGURA 8. Cargadores. *Códice Kingsborough*, f. 12 v. Mediados del siglo XVI.

FIGURA 9. Representación pictográfica de Ahuilizapan (Orizaba). *Códice Mendoza*, f. 10 v. *Ca.* 1540.

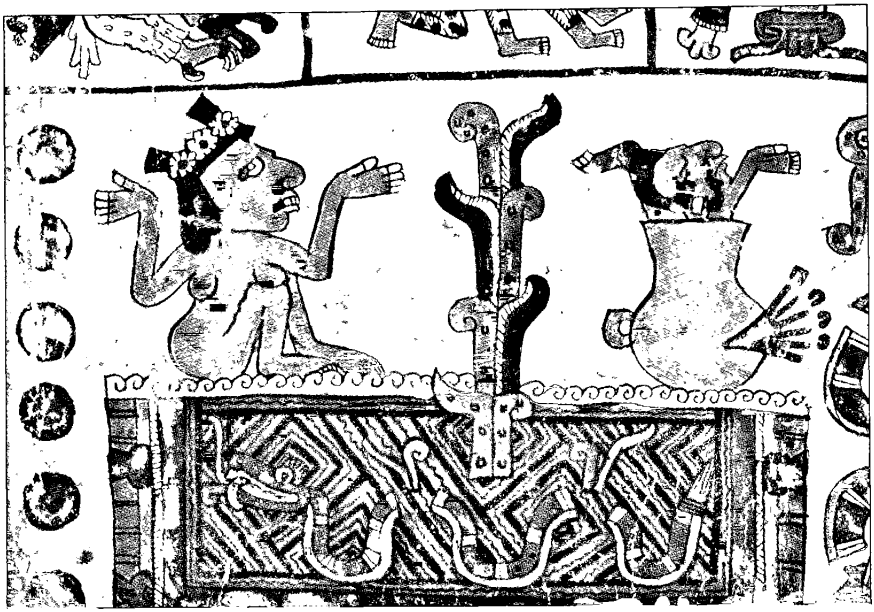


FIGURA 10. Xochiquetzal sentada en la superficie de una laguna. *Códice Borgia*, lám. 20. Posclásico tardío.

FIGURA 11. Carita sonriente. Región estilística de Remojadas, centro de Veracruz. Epiclásico.

FIGURA 12. Cabeza colosal olmeca, San Lorenzo Tenochtitlan, Veracruz. Preclásico medio.

FIGURA 13. Cabeza de estuco procedente de la tumba de Pacal en el Templo de las Inscripciones. Palenque. Epiclásico. *Ca.* 683 de nuestra era.

FIGURA 14. Máscara funeraria teotihuacana. Clásico.

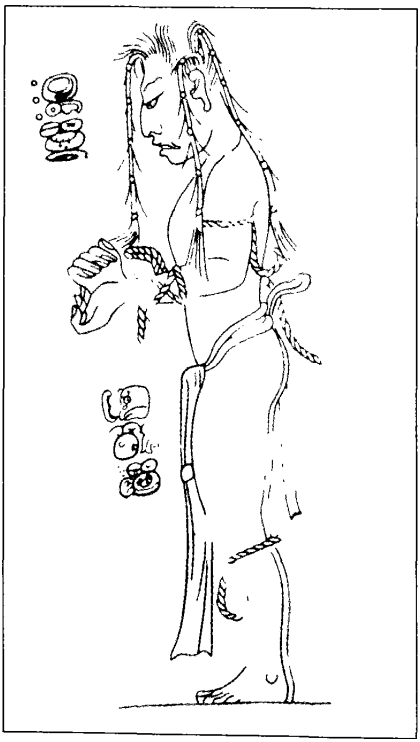


FIGURA 15. Imagen de un prisionero. Hueso inciso. Tikal. Epiclásico.

FIGURA 16. Sacrificio por flechamiento. *Códice Nuttall*, lám. 84. Sierra Mixteca. Posclásico tardío.

FIGURA 17. Pictograma toponímico de Cuextecaichocayan, (El lugar donde llora el huaxteco). *Códice Boturini* o *Tira de la peregrinación*. Pictografía del valle de México, segunda mitad del siglo XVI.

FIGURA 18. Escena de ajusticiamiento de un adúltero entre los yopes de Guerrero. *Códice Tudela*, mediados del siglo XVI.

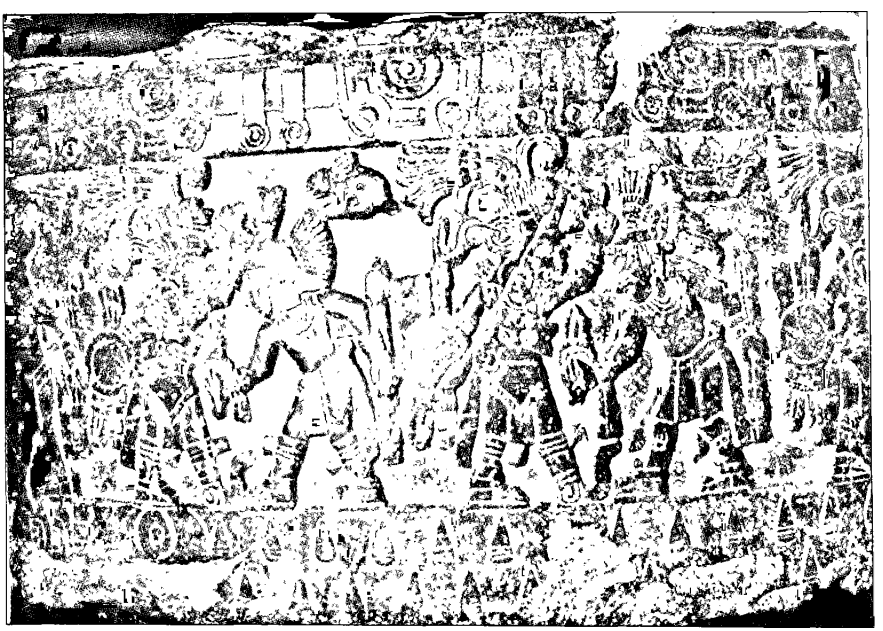


FIGURA 19. Piedra de Tizoc, escenas alusivas a las conquistas mexicas. Escultura mexica en piedra. Posclásico tardío.

FIGURA 20. Coyolxauhqui, la hermana de Huitzilopochtli. Bajorrelieve en piedra. Cultura mexica. Posclásico tardío.

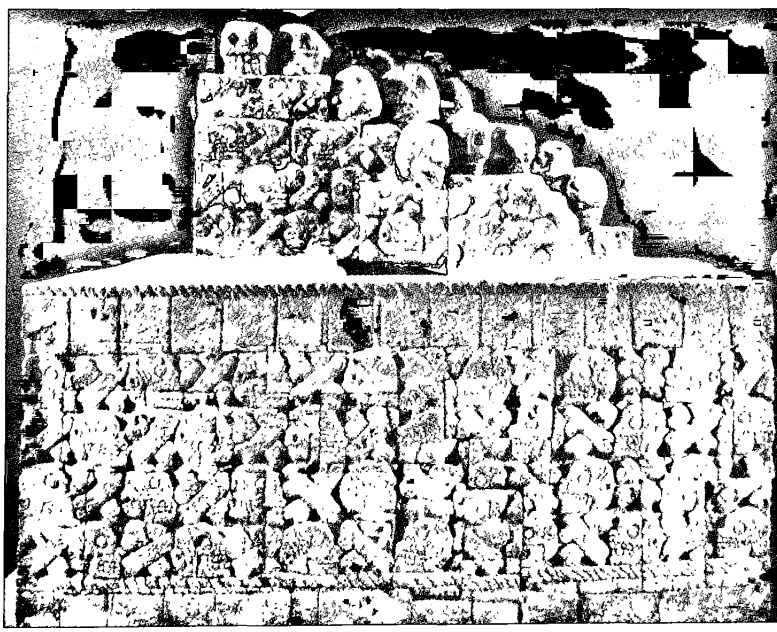


FIGURA 21. *Tzompantli* del Templo Mayor de México. Cultura mexica. Posclásico tardío.

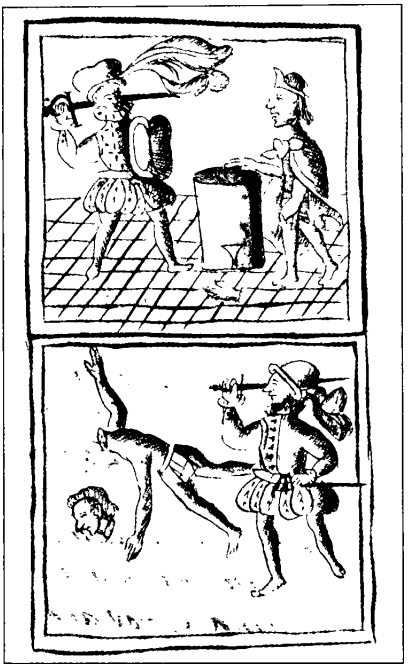


FIGURA 22. La matanza del Templo Mayor. *Códice Florentino*, libro XII, f. 33 r. *Ca.* 1577.

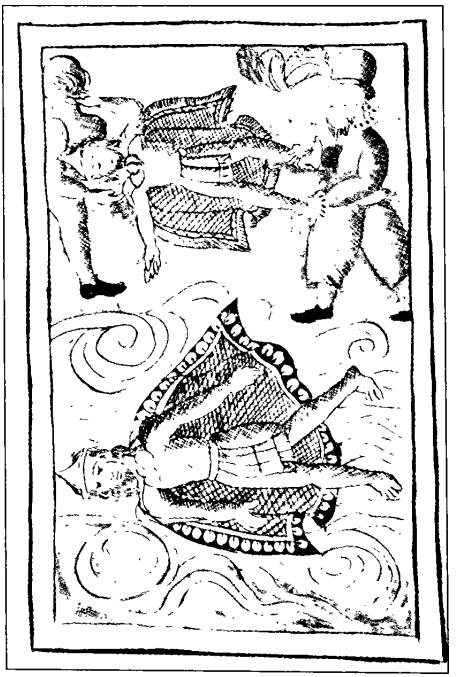


FIGURA 23. Moctezuma arrojado desde el palacio de Axayácatl. *Códice Florentino*, libro XII, f. 40 v. *Ca.* 1577.

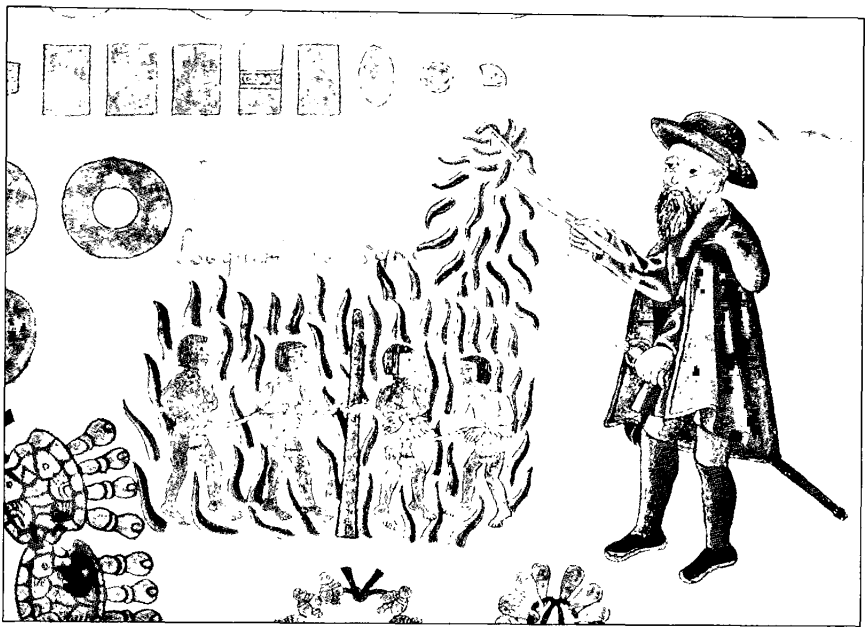


FIGURA 24. Asesinato de cuatro caciques del pueblo de Tepetlaoztoc, perpetrado por un tal Antón, enviado de Hernán Cortés. *Códice Kingsborough*, f. 9 r. Mediados del siglo XVI.

FIGURA 25. Un español, autoridad ilegítima, es detenido por un maya. *Chilan Balam de Chumayel*. Península de Yucatán, siglo XVIII.

FIGURA 26. Fray Domingo de Santa María. *Códice de Yanhuitlán*, lám. XXIX.

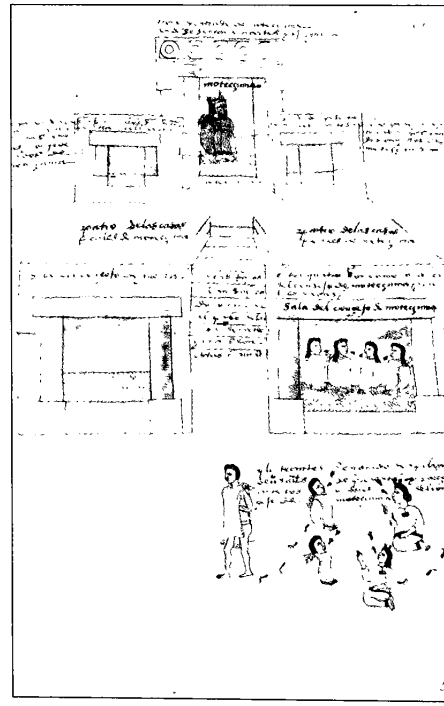



FIGURA 27. El palacio de Moctezuma. *Códice Mendoza*, f. 69 r.

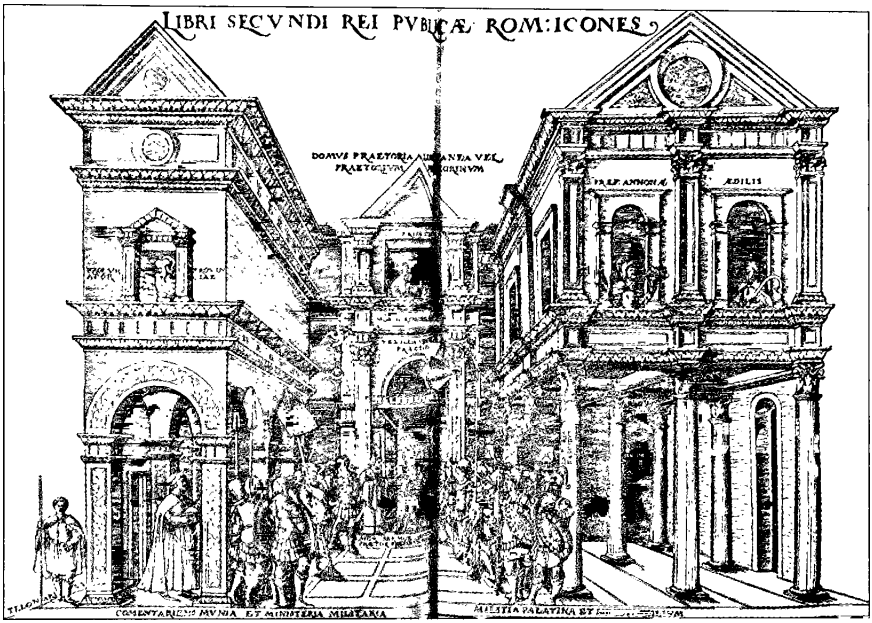



FIGURA 28. La casa del pretor. *Commentariorum Reipublicae Romanae*, Basilea, Joannem Oporinum, *Ca.* 1540.

FIGURA 29. Presentación del esclavo en la fiesta de Ixcozauhqui. *Códice Florentino*, libro II, f. 103 r.

FIGURA 30. *Ecce Homo*. Pintura mural del convento de Epazoyucan, Hidalgo.

Balam, reelaborados constantementre a lo largo de la época colonial y compilados en su forma actual a fines del siglo XVII y durante el XVIII, contienen numerosos pasajes que realizan un severo enjuiciamiento de las autoridades españolas y contienen también amenazas, en las que los mayas aseguran que se restaurará el orden existente antes de la conquista.

En el libro de Chumayel, el dominio español es descrito como "el principio de los atropellos" y "el principio de los despojos", y los españoles son aludidos con términos de una gran carga peyorativa: pícaros, bellacos de miembro viril estéril, lujuriosos, anticristos, gatos monteses, chupadores del pobre indio, hijos de la pereza, espantajos colorados que traen la locura; se dice que los españoles vinieron a marchitar las flores y a castrar al sol. El principal propósito de los libros de Chilam Balam parece ser el de denunciar la ilegitimidad del dominio español, por eso se llama a los españoles "los de la falsa estera, los del falso trono". Constantemente repiten los sacerdotes mayas en estos libros que las autoridades coloniales son ilegítimas, que no poseen el conocimiento sagrado de los verdaderos dirigentes. Amenazan al propio gobernador de Mérida: le dicen que tendrá que ir a examinarse con el verdadero rey para que compruebe si tiene la sabiduría de los itzáes. Y el texto incluye amenazas más puntuales: dice de las autoridades coloniales: "dolorosamente acabará su reinado. Atadas sus manos por delante a sus partes genitales, con una cuerda mojada, serán llevados al rey..."[20] Este último pasaje explica una imagen del *Chilam Balam de Chumayel*, en la cual aparece maniatada una de esas autoridades ilegítimas; el indio maya representa al español sometido y amarrado (figura 25).

Antes hemos visto una imagen en la que los indios de Tepetlaoztoc representan a sus principales sometidos por un español, y ahora una en la que los indios de Yucatán representan a una autoridad española sometida. Pero sería ingenuo pensar que ambas imágenes se compensan y producen un resultado igual al empate; pues la verdad es que la imagen del libro de Chumayel

[20] *Chilam Balam de Chumayel*, SEP, México, 1985, p. 74.

es más bien rara, y lo que realmente abunda en los manuscritos coloniales son las escenas en las que los indios son sometidos. Pero lo más importante es destacar que la reivindicación de los mayas ocurrió solamente en la imaginación y en el papel, y que el dibujo no describe un suceso acaecido como las otras denuncias indígenas, sino una profecía que debía cumplirse al llegar el katún correspondiente. Sólo que el katún llegó y la profecía no se ha cumplido.

El español es visto por el indio como un guerrero enemigo, como un agresor, como una autoridad ilegítima y odiada. Pero ésa es sólo una parte de la historia: también es cierto, por mucho que sorprenda a algunos, que los indígenas respetaban a ciertos españoles y que llegaron a tener amistad y admiración hacia muchos de ellos; generalmente se trataba de frailes mendicantes. Entre estos frailes hubo amigos de los indios, protectores, maestros de artes y tecnología y eficaces aliados políticos. Acaso por eso los indios salían por los caminos a recibir a los religiosos con flores y música; seguramente por eso se disputaban el privilegio de tener una fundación mendicante en su pueblo, y hasta llegaron a pedir a los frailes que les obsequiaran hábitos para guardarlos en los pueblos que no tenían convento.

En varios códices coloniales se percibe un esmero especial en la representación de algunos religiosos y un trato distinto del que se les da a autoridades y civiles españoles. Uno de esos documentos es el *Códice de Yanhuitlán*, en el cual el artista dedicó la imagen más compleja y de mayor tamaño del manuscrito a fray Domingo de Santa María, uno de los pocos retratos que tenemos en el arte indígena del siglo XVI (figura 26).

## *Me miro en el espejo y te veo a ti*

Pero cómo se veían a sí mismos los indígenas en el siglo XVI, bajo el orden colonial, y cómo veían su pasado y su cultura. Sin duda la respuesta a esta pregunta es compleja; dependerá de la fecha, de la región y de la proximidad que el indígena pudiera tener a la vida

y a las costumbres españolas. En esta ocasión me interesa destacar un aspecto poco conocido pero crucial para comprender el proceso colonial y especialmente las ideologías de la Nueva España.

Para mediados del siglo XVI, cientos de indígenas han pasado por la escuela de Santa Cruz de Tlatelolco y han regresado a sus regiones de origen. Son indígenas que saben latín, poseen libros, conocen con detalle a Cicerón y tienen familiaridad con obras como las de Plinio, Tito Livio y san Alberto Magno. Además, por supuesto, son indígenas cristianos, que han leído la Biblia y la conocen al detalle. Otros cientos de indígenas han acudido a las escuelas de artes y oficios y se han familiarizado con las imágenes europeas a través de grabados. Y en fin, muchos miles de indios más han aprendido a escribir, han recibido catequesis y conocen historias y símbolos de la cultura occidental. Recordemos, por ejemplo, que los miembros del cabildo de Tlaxcala sesionaban frente a pinturas murales en las que se representaba a Julio César, a Alejandro Magno, al rey Arturo y a Carlomagno, entre otros paladines.

Estos indígenas profundamente imbuidos de la cultura occidental también se ocuparon de relatar su historia, describir sus antiguas costumbres a petición de los españoles y pintar manuscritos en los que su pasado y su religión volvían a cobrar vida. Durante muchos años hemos aceptado buena parte del contenido de esos relatos e imágenes como testimonio del pasado indígena, cuestionando apenas aquellos pasajes en los que la "contaminación" del discurso indígena por ideas europeas era evidente. Recientemente, sin embargo, empezamos a someter esas fuentes coloniales a nuevos análisis comparativos que nos han permitido ver una compenetración con la tradición europea mucho más estrecha de lo que hace unos años se pensaba.

Hoy sabemos, por ejemplo, que cuando los colaboradores de Sahagún describieron y pintaron la fauna novohispana en el *Códice Florentino*, seguían bastante de cerca un libro alemán muy popular en su época, el *Hortus sanitatis*, de Johan von Cube. La pintura y la descripción del águila y el jaguar, por citar dos ejemplos relevantes, deben tanto a la tradición mesoamericana como a la

información del *Hortus sanitatis*, que a su vez se nutre del saber clásico y medieval europeo.[21]

La fusión de las tradiciones europea y mesoamericana se torna particularmente intensa en el discurso histórico, tanto en las pinturas como en los textos. La descripción que los indígenas hacen de Tula en diferentes fuentes está fuertemente determinada por el empeño de construir una ciudad sagrada mesoamericana a imagen y semejanza de la Jerusalén de los cristianos. Varios asuntos de la historia de Tula, como la construcción de un rico y lujoso templo, están apoyados en el texto bíblico. La persona de Quetzalcóatl, como he demostrado en otra parte, está perfilada con algunos rasgos de los reyes David y Salomón, e incluso del propio Jesucristo.[22]

Algunas descripciones e imágenes de la mítica Chicomoztoc se inspiran en el relato bíblico de Babel. Así como las descripciones de Aztlan y los textos e imágenes que relatan la migración mexica a la tierra prometida de Tenochtitlan, están fuertemente influidos por el libro del Éxodo. En algunas versiones del diálogo de Huitzilopochtli con el sacerdote dirigente de los mexicas, por ejemplo, se trasluce claramente el diálogo de Yaveh con Moisés. Y también es muy clara la semejanza en el concepto de una tierra prometida de verdor.[23]

El método analógico —que universalizaba el pasado indígena al presentarlo como semejante al de los judíos o los romanos— se aplicó también a las imágenes y caracterizaciones de los reyes antiguos. Ya me he referido en alguna ocasión al paralelo visual que existe entre la imagen de Moctezuma Ilhuicamina en el manuscrito de Durán y la de Salomón en algún grabado de una Biblia del siglo XVI. Mencionaré ahora un caso similar, que he localizado recientemente.

[21] Pablo Escalante, "Los animales del *Códice Florentino* en el espejo de la tradición occidental", en *Arqueología Mexicana*, núm. 36, pp. 52-59.

[22] Pablo Escalante, "Jerusalén – Tula. Imaginario indígena e imaginario cristiano", en *Ciudades mestizas*, Condumex, México, 2001, pp. 77-88.

[23] Pablo Escalante, "Pintar la historia tras la crisis de la conquista", en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1999.

El gran maestro que pintó el llamado *Códice Mendoza* desplegó en sus folios ricas imágenes que describen las costumbres antiguas y dan cuenta de las conquistas y campañas militares de los mexicas. En una de sus láminas, que ocupa una página completa, el pintor indígena representó el palacio de Moctezuma (figura 27). La imagen llama la atención porque se aleja del estilo tradicional de los manuscritos mesoamericanos en más de un aspecto. Lo primero que nos sorprende es el formidable intento de dar perspectiva a la escena, proyectando las líneas del palacio hacia un punto de fuga que coincide con la sala del trono de Moctezuma. También llama la atención el estilo del edificio mismo, que tiene dos pisos y cuenta con amplias puertas que dan a la fachada. La arquitectura está elaborada en una escala semejante a la de la figura humana, de tal suerte que los personajes caben dentro de las habitaciones, a diferencia de lo que vemos en los códices prehispánicos, en los que la escala y el tratamiento estereotipado de la arquitectura impiden habitarla.

Creo que el pintor del *Mendoza* tuvo a la mano el *Commentariorum Reipublicae Romanae*, publicado por Joannem Oporinum en Basilea cerca de 1540, o en su defecto alguna obra que utilizó el mismo modelo de palacio romano que vemos en el *Commentariorum* (figura 28). Uno de los grabados de este libro representa la casa de un pretor. El pretor aparece sentado, dentro de una sala, en la parte central del edificio; el punto de fuga de la composición está ubicado exactamente sobre la cabeza del pretor, dentro de la sala.

La habitación situada en la parte superior izquierda del edificio romano es la oficina del procurador de las provincias, mientras que en el *Códice Mendoza* se trata del aposento de los "confederados" de Moctezuma, los señores de Tenayuca Chiconauhtla y Colhuacan; el portal del ángulo inferior izquierdo del grabado corresponde con "ministeria militaria", así como en el *Mendoza* ese espacio corresponde al consejo de guerra.

No estamos ante un calco exacto, sino ante una elaboración a partir de un modelo, como ocurre en la mayoría de las imágenes y los textos a que nos hemos referido. Seguramente que muchas

noticias ciertas sobre el pasado prehispánico están todavía presentes en las fuentes coloniales; pero ahora ese pasado no puede ser visto solamente en sus términos; empieza a vertirse en los tópicos de la civilización occidental y cristiana, a la cual los indios de alguna manera pertenecen.

Como cristianos, los indios miran su antigua religión y explican sus sacrificios. Y tampoco ahí evitan el contagio o la analogía. Algunas imágenes de cautivos sacrificados, pintadas en el siglo XVI, se inspiran en grabados de la pasión de Cristo. En el *Códice Florentino* podemos ver a un esclavo que es presentado a la multitud antes de su occisión ritual en la fiesta de Ixcozauhqui (figura 29); y es evidente que los pintores de esta escena tuvieron en mente la historia de otro hombre que fue presentado a la multitud antes de su muerte: el modelo de su composición es un *Ecce Homo*, similar al que otros pintores contemporáneos suyos emplearon en el ciclo pasionario del convento de Epazoyucan (figura 30).

La reformulación que los indígenas hicieron de su pasado y sus costumbres a lo largo del siglo XVI, en cada imagen, en cada texto, allanó el terreno para la integración de su cultura en la naciente cultura novohispana. La pureza de las identidades indígenas, pureza que algunos distraídos pretenden ver todavía hoy en algunas montañas, empezó a perderse a los pocos días de la conquista. Se trataba de perder una parte para no perderlo todo; de situar las tradiciones indígenas en el discurso de la historia universal para que los indígenas pudieran sobrevivir en ese Nuevo Mundo que la historia había fabricado.

## BIBLIOGRAFÍA

Alvarado Tezozómoc, Hernando de, *Crónica mexicana*, Editorial Porrúa, México, 1980.

Benavente, fray Toribio de, Motolinía, *Memoriales, o historia de las cosas de la Nueva España*, Instituto de Historia, UNAM, México, 1971.

Bierhorst, John (trad. y est.), *Cantares mexicanos. Songs of the Aztecs*, Stanford University Press, Stanford, 1985.

Brotherston, Gordon, *Image of the New World*, Thames and Hudson, Londres, 1979.

*Códice Florentino*, v. 3, Archivo General de la Nación, Secretaría de Gobernación, México, 1979.

*Códice Osuna*, Instituto Indigenista Interamericano, México, 1947.

*Chilam Balam de Chumayel*, SEP, México, 1985.

Escalante, Pablo, "Los otomíes", v. 2, en *Historia general del Estado de México*, El Colegio Mexiquense, Toluca, 1999, pp. 161-185.

———, "Caminos y caminantes del México prehispánico", en *Encuentros y desencuentros en las artes*, UNAM, México, 1994, pp. 177-193.

———, "Los animales del *Códice Florentino* en el espejo de la tradición occidental", en *Arqueología Mexicana*, vol. VI, núm. 36, pp. 52-59.

———, "Jerusalén – Tula. Imaginario indígena e imaginario cristiano", en *Ciudades mestizas*, Condumex, México, 2001, pp. 77-88.

———, "Pintar la historia tras la crisis de la conquista", en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1999.

*Historia Tolteca-Chichimeca*, trad. P. Kirchhoff, L. O. Güemes y L. Reyes García, CIS-INAH, México, 1976.

León-Portilla, Miguel, "La curiosa historia del Tohuenyo", en *Toltecáyotl*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pp. 373-384.

López Austin, Alfredo, "Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 7, UNAM, México, 1967.

——— (comp.), *Educación mexica*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, 1985.

Muñoz Camargo, Diego, "Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala", en *Relaciones geográficas del siglo XVI*, v. 4, *Tlaxcala*, tomo I, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, 1984.

Sahagún, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Porrúa, México, 1979.

Torquemada, fray Juan de, *Monarquía indiana*, v. I, UNAM, México, 1975.

# *Nueva España: imágenes de una identidad unificada*

Antonio Rubial García
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

*A Perla Chinchilla, Pablo Escalante, Iván Escamilla y Jaime Cuadriello por su amistad y por sus ideas*

## Prólogo

Para el historiador del Antiguo Régimen, construir la noción de representación como el instrumento esencial del análisis cultural es otorgar una pertinencia operatoria a uno de los conceptos centrales manejados en estas mismas sociedades. La operación de conocimiento está así ligada al utillaje nocional que los contemporáneos utilizaban para volver menos opaca a su entendimiento su propia sociedad.[1]

Comprar un vestido o una alhaja, poner la mesa para un banquete, inscribirse en una cofradía u organizar una mascarada o una fiesta al santo patrono eran actos que las elites novohispanas (tanto criollas como indígenas) consideraban de suma trascendencia para afianzar su imagen social y (como dice Roger Chartier) para "volver menos opaca [...] su propia sociedad". Como sucedía con todas las elites occidentales del Antiguo Régimen, la mayor parte de

[1] Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, Bercelona, 1992, p. 57.

sus comportamientos estaban regulados por las normas cortesanas en las que la apariencia y el aparato de representación pública cumplían un papel más importante en el gasto familiar o institucional que el sentido de la ganancia o del ahorro. En la sociedad cortesana lo que contaba era lo que se hacía, lo que se practicaba y lo que se representaba. Parte sustancial de ese aparato lo constituían las "imágenes de prestigio" colocadas en los salones de los palacios, en los templos, en los libros e incluso en las calles como parte del ámbito festivo. Realizadas en su mayoría por artistas nacidos en estas tierras, tales imágenes fueron hechas por encargo de las aristocracias eclesiásticas y civiles novohispanas (aunque a veces también se fabricaron para exportar) con el fin de mantener sus privilegios, de afianzar sus posiciones o de reforzar su prestigio social; en ellas quedaron plasmadas sus visiones identitarias, visiones que tenían que ver con el presente y con el pasado, con los individuos y con las corporaciones, con la propia ciudad, con sus edificios y con su entorno geográfico. En ellas los grupos en el poder plasmaron la imagen que querían dar de sí mismos, de su sociedad y de su historia, imagen que para preservarse necesitaba ser inamovible y forjar exclusiones, dentro de las que estaban, a veces, aquellos a quienes iban dirigidas. "La representación —señala Chartier— se transforma en máquina de fabricar respeto y sumisión, en un instrumento que produce una coacción interiorizada, necesaria allí donde falla el posible recurso a la fuerza bruta."[2]

La sociedad novohispana, como todas sus contemporáneas, se movía en un mundo de símbolos (inmersos en todas las formas de representación pública) que producían significados y prácticas y que servían para mostrar la presencia del poder y del prestigio. Por ello las imágenes no pueden ser leídas sólo con los elementos explícitos insertos en ellas; su contenido deberá ser interpretado a partir de la intencionalidad que suponemos tuvieron: quién las mandó fabricar y con qué fin; a qué necesidades individuales o colectivas respondían y en cuál espacio la obra fue colocada; por

[2] Roger Chartier, *El mundo como representación...*, p. 59.

qué fue elaborado en un cierto formato y con un determinado material y no con otros. A partir de tales preguntas podremos también tener una idea del impacto social de la obra en sus receptores y los usos que ellos le pudieron dar, pues para que el aparato de representación funcione debe ser comprendido y aceptado por quien lo recibe. El análisis se centrará así tanto en la obra como en su función representacional y en las prácticas que sus comitentes y receptores crearon a partir de ella. Por esta razón, la representación constituye un documento en el que se puede ver no sólo el ordenamiento, la alineación y la jerarquización de la estructura social, sino también la ideología que la sustenta, con todos sus prejuicios. En ella se "encarnan de manera visible la coherencia de una comunidad, la fuerza de una identidad o la permanencia de un poder".[3]

Aunque en una sociedad puede existir una pluralidad de imágenes, sólo aquellas que posean los mecanismos para crear símbolos y representaciones serán las que queden como marca de la existencia de una conciencia grupal. En Nueva España las identidades que dejaron ese tipo de huellas fueron la criolla y la indígena; la primera impuso sus símbolos, la selección de sus temas, su representación de la figura humana y las variantes étnicas de su sociedad con sus gestos, sus actividades laborales y recreativas; la segunda forjó y transmitió, desde el siglo XVI, sus visiones del mundo prehispánico. Para el análisis de estas definiciones identitarias serán utilizadas imágenes de muy variada procedencia: pinturas de tema religioso, grabados, dibujos sobre papel, exvotos, cuadros de castas, vistas urbanas y retratos. En esas imágenes quedaron plasmados los valores de la cultura hegemónica cristiana generada en la capital, la ciudad de México, que funcionaría como modelo para todo el país; pero no debemos perder de vista que esa cultura también vivió una evolución a lo largo de los tres siglos virreinales y que sus patrones sobrevivieron varias décadas después de consumada la Independencia.

[3] Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Manantial, Buenos Aires, 1996, pp. 83 y ss.

## I. Matriz occidental e identidad criolla

Que yo señora nací
en la América abundante
compatriota del oro
paisana de los metales

En donde el común sustento
se da casi tan de balde
que en ninguna parte más
se ostenta la tierra madre

De la común maldición
libres parece que nacen
sus hijos, según el pan
no cuesta al sudor afanes

Europa mejor lo diga
pues ha tanto que insaciable
de sus abundantes venas
desangra los minerales.[4]

Sor Juana Inés de la Cruz expresa con estos versos dos de las inquietudes más características de los autores novohispanos de la era barroca: la exaltación de América como una tierra rica en metales y pródiga en todo tipo de mantenimientos y la queja, a veces velada, por la explotación que España (insaciable) hacía de esos recursos. En los términos de la retórica, en los que lo moral y lo emotivo marcaban los contenidos del discurso, los novohispanos fueron creando los conceptos definitorios de su propio espacio (historia natural) y de su pasado (historia moral). Con estos rasgos, y otros muchos, en la Nueva España se conformó la cultura que denominamos criolla.

El término *criollo* se ha utilizado a menudo con una gran ambigüedad pues define más una situación de nacimiento que una condición social o cultural. Con todo, ya Edmundo O'Gorman había insistido hace varias décadas en el hecho de que el término *criollo*, desde el punto de vista cultural, debía utilizarse para hacer referencia a una actitud que podía encontrarse tanto en autores nacidos en Nueva España como en peninsulares asimilados a ella. Al hablar en este trabajo de identidad "criolla" la referencia estará siempre circunscrita a dos grupos específicos: los eclesiásticos nacidos en América o en España que, por formar parte de un esta-

[4] Sor Juana Inés de la Cruz, romance "Grande Duquesa de Aveyro", v. 1, *Obras completas*, prólogo de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, pp. 102 y 103.

mento caracterizado por una fuerte conciencia de pertenencia, fueron aptos para formular coherentemente símbolos e imágenes de identidad y que, a partir de su control sobre los medios de difusión, transmitieron mensajes visuales y discursos verbales capaces de tener un impacto social. Este sector eclesiástico tenía sus centros difusores de valores cristianos en los conventos, en las catedrales, en los colegios y en la Facultad de Teología de la universidad.

Junto al clerical existía también un segundo grupo, el de los laicos, que promovió los valores caballerescos y amorosos y los códigos de honor y representación pública; en ese ámbito se regularon el ceremonial cortesano y los atributos jurídicos de un Estado patrimonialista y se difundió una cultura científica en la que se mezclaban el aristotelismo escolástico con las modernas corrientes cartesianas. Los centros donde se generaba una cultura de este tipo eran la corte virreinal y las facultades de Derecho y Medicina de la universidad.

La conciencia de pertenencia, que se encuentra en la base de la búsqueda de una identidad propia, fue producto de una evolución; detrás de sus símbolos se encuentran una serie de inquietudes y necesidades inmersas en un proceso de cambios sociales y culturales. A principios del siglo XVII la identidad criolla está aún mal definida; es un sentimiento difuso centrado en la exaltación de la belleza y fertilidad de la tierra novohispana y de la habilidad, el ingenio, la valentía, la fidelidad y la inteligencia de sus habitantes criollos. Junto a esta adjudicación espacial se comenzaba a definir una memoria histórica centrada en los hechos heroicos de la conquista de México-Tenochtitlan y en una Edad Dorada que se situaba en los tiempos de la evangelización mendicante en Mesoamérica, convertidos ambos en los hechos fundacionales del reino; el primer tema (emitido por los nietos empobrecidos de los conquistadores) insistía en la existencia de un pacto (incumplido) entre España y el reino novohispano; el segundo (promovido por frailes cronistas como Mendieta) veía a la Iglesia de Nueva España como una Jerusalén terrena vencedora de la idolatría y deploraba los ataques de que estaban siendo objeto los frailes. La nobleza

indígena (también desplazada), por su parte, inventaba un mundo prehispánico equiparable al pasado bíblico o clásico y desarrollaba la idea de una gentilidad receptora de anuncios providenciales de su redención; por último obispos, jesuitas y mendicantes postularon la necesidad de sacralizar el espacio novohispano con reliquias traídas de Europa y con imágenes aparecidas de forma milagrosa que suplantarían las arraigadas idolatrías.

A menudo la diferenciación con respecto a lo peninsular se iba dando en los niveles de la vida cotidiana, en las prácticas, en el lenguaje, en la convivencia con los indios, con los mestizos y con los africanos. En el discurso, sin embargo, el criollo seguía considerándose a sí mismo por algún tiempo como español, sentimiento que respondía a la actitud despectiva de algunos peninsulares, que lo tachaban de blando, flojo, cobarde, vicioso e incapaz.

A lo largo del siglo XVII esa actitud comenzó a variar y los difusos e inconscientes rasgos de diferenciación se volvieron un poco más sólidos y claros. De la simple exaltación retórica de la tierra se pasó a eruditas descripciones de ciudades, paisajes, productos y costumbres, y a una impresionante actividad cartográfica dirigida a apropiarse científicamente del espacio geográfico. La incipiente memoria histórica sobre la conquista y la evangelización se enriqueció con la construcción de un pasado indígena glorioso, equiparable al del mundo clásico europeo, y con la elaboración de una compleja red de hechos prodigiosos centrados en las imágenes milagrosas y en los virtuosos venerables que habitaron la Nueva España. Con estos injertos de memoria histórico-mítica los novohispanos convirtieron a su tierra en un paraíso y a sus compatriotas en un pueblo elegido por designio divino.

La formación de tal conciencia se nutría de una situación económica floreciente, producto de la minería, la hacienda y el comercio, y del apoyo económico y moral de una aristocracia urbana, promotora y consumidora de bienes culturales. Esa misma conciencia tenía una vertiente política: Nueva España era vista por sus aristócratas como un reino asociado y autónomo dentro de ese conglomerado que era el imperio hispánico, al cual los novohispanos estaban unidos por un pacto.

A partir de las reformas borbónicas (y como consecuencia de su afán de ejercer mayores controles y de limitar la participación criolla en las esferas del poder), la elite criolla (al igual que los caciques indígenas) reforzó sus actitudes autonomistas utilizando los símbolos elaborados durante el barroco.

Desde fines del siglo XVII y durante todo el XVIII podemos hablar ya de una cultura criolla relacionada con un conjunto de elementos de identidad y de diferenciación. Sin embargo, esas manifestaciones no constituyeron, como se ha dicho a menudo, una conciencia nacional por varias razones:

> primero, porque tales elementos no presentaban una estructura orgánica y eran más bien jirones fragmentarios de conciencia; segundo, porque la necesidad de cohesión e identidad se dio principalmente dentro de la élite y porque la utilización de los términos "patria" y "nación" estaban referidos sólo al grupo de criollos cultos que las acuñó; y tercero, porque por encima de una conciencia nacional que apenas se vislumbraba (el territorio llamado Nueva España estaba poco definido todavía), existía el amor al terruño, a la patria chica, a la ciudad en la que se vivía, por lo que no era posible hablar aún de nacionalismo.[5]

Esta cultura criolla partió de tres mecanismos básicos para conformar sus redes simbólicas y sus imágenes identitarias: la imitación, la equiparación y la diferenciación.

El primero de ellos, la imitación, apareció como una condición forzosa del proceso de inserción del territorio que hoy llamamos México dentro de los cauces del cristianismo occidental. Desde entonces se impuso la concepción de un tiempo lineal, que se iniciaba con el Génesis y terminaba con el Apocalipsis, dentro del cual se desarrollaría la lucha cósmica entre el bien y el mal, lucha que abarcaría tanto a los individuos como a las naciones. Del lado de los ejércitos de Dios estaba la Iglesia católica, su pueblo elegido, que compartía su destino con los santos que habitaban en la Jerusalén celeste y con los fieles que pagaban sus culpas en el

[5] Antonio Rubial, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, FCE/Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1999, pp. 61 y ss.

Purgatorio. Del otro lado estaban las huestes de Satanás seguidas por los infieles musulmanes, por los judíos, por los herejes protestantes y por los pueblos idólatras. Dentro de este pensamiento bipolar y exclusivista, sólo la conversión sincera y el bautismo podían permitir a los segundos pasarse a las filas de la verdadera fe y salvarse. Para el cristianismo, el hombre, el mundo y la historia tenían este solo sentido salvífico dentro del plan trazado por la providencia divina. Los criollos, herederos de la tradición implantada por los religiosos evangelizadores del siglo XVI, configuraron su propia imagen en esos términos: ellos eran un pueblo elegido pues habían nacido en una tierra ganada para Dios después de una lucha a muerte contra el Señor de las idolatrías.

Durante la Edad Media, el mesianismo judeocristiano recibió desde san Agustín un sentido histórico político: los habitantes de la ciudad de Dios, que debían convivir con los de la ciudad de Satanás, podían estar sujetos a un Estado obediente del orden divino y encargado por él para regir a la Jerusalén terrena. A ese mesianismo igualitario se agregó en el siglo X la concepción de una sociedad tripartita (clero, nobleza y campesinado), jerarquizada, estática y sujeta a un orden divino que la trascendía y que señalaba a cada quien el sitio que debía ocupar en el mundo. Los criollos desarrollaron dentro de este esquema la concepción de su sociedad estamental y corporativa donde cada quien ocupaba un lugar predeterminado por Dios. A la cabeza de este sistema jerárquico se encontraba el rey de España, personaje que le daba cohesión a un imperio cristiano y cuya función básica era la defensa de los valores católicos; a él debían fidelidad y obediencia todos sus vasallos, desde el humilde indígena americano hasta el más noble español.

A partir de las últimas décadas del siglo XVI, Felipe II impuso en ese imperio una visión que tenía dos vertientes: una política, centrada en una monarquía católica obsesionada por su lucha contra los protestantes y los turcos, cuyo costo hacía necesario aumentar los recursos financieros y las cargas tributarias; y una religiosa, apoyada en el movimiento de Contrarreforma católica, que fortalecía la posición de los clérigos como rectores sociales,

que ejercía mayores controles sobre la religiosidad popular pero que, al mismo tiempo, daba espacio al culto de reliquias, de santos y de imágenes y a la promoción y exaltación de lo milagroso. Los criollos debieron construir su identidad a la sombra de estas dos vertientes.

Sin embargo, la lejanía de la metrópoli y las condiciones socioeconómicas y culturales de una sociedad autónoma y con fuertes rasgos propios como la novohispana forjaron respuestas marcadas con el sello de la originalidad y la diferencia respecto a las de la metrópoli; aunque tales respuestas correspondían a la matriz cultural común de la cristiandad y casi nunca desbordaron los límites impuestos por la ortodoxia, en ellas podía verse una intencionalidad por marcar diferencias, por delimitar la propia identidad frente al otro, es decir lo peninsular. Con todo, en muchos casos la formación de elementos diferenciadores se refleja en aspectos sutiles (como el color de la piel o del cabello de un santo o la pervivencia de temas iconográficos arcaizantes), aspectos que sólo pueden ser descubiertos a partir de la comparación con manifestaciones similares en la metrópoli. A esas adaptaciones que los criollos hicieron de la cultura occidental a su propia realidad las llamaremos mecanismos de equiparación.

Los criollos, deseosos de ser considerados iguales a los españoles, debían demostrar que esta tierra estaba contemplada en el plan divino como un área donde habitaba la divinidad, y tal demostración sólo era posible si constataban que Dios había obrado en ella milagros y portentos como prueba de su protección. Así, junto a la demostración de los beneficios que prodigaban sobre Nueva España los santos y vírgenes tradicionales, la cultura criolla retomó los mitos aparicionistas surgidos en la segunda mitad del siglo XVI (como el de la Virgen de Guadalupe) y los volvió el eje central de su identidad. Las leyendas fueron fijadas por la escritura (con lo cual se propició la expansión del culto) y se les remontó a la Edad Dorada de la evangelización (1523-1550), convirtiéndolas en parte de los hechos fundacionales del reino. Un claro ejemplo de estos anhelos de equiparación es un curioso cuadro de colección particular, en el que la indígena Virgen de Gua-

dalupe es representada como esposa de san José, patrono y virrey coronado de Nueva España (reflejo también de la monarquía peninsular), y como madre de un niño blanco, con quienes forma una curiosa y extraña Sagrada Familia mestiza (figura 1).[6]

Un segundo aspecto de ese proceso de equiparación fue la promoción del culto a hombres y mujeres que habitaron en las ciudades novohispanas y que las enriquecieron con sus vidas y con sus milagros. Obispos, órdenes religiosas y clero secular los propusieron como protectores del reino y como héroes que mostraban con sus hazañas la madurez espiritual de esta tierra. Sin embargo, los intentos por promover sus procesos de beatificación ante la curia romana tuvieron muy escaso éxito; durante los siglos XVII y XVIII los novohispanos sólo consiguieron la beatificación del mártir Felipe de Jesús (1627) en el Japón y del terciario franciscano Sebastián de Aparicio (1790). La equiparación con Europa llevó también a los criollos a insertar su historia dentro de la historia sagrada, a buscar referentes a su presencia en la narración bíblica con base en hipótesis propuestas desde el siglo XVI. El más conocido de estos casos es sin duda la identificación de santo Tomás, el apóstol perdido de los tiempos bíblicos, con el sacerdote Quetzalcóatl, con lo cual se remontaba la primera predicación cristiana en las tierras del Anáhuac a la época apostólica. Así aparece en un grabado de 1814, abrazado a una cruz y en actitud de catequizar a indios, tanto nómadas como civilizados. Para volverlo valioso, el pasado indígena debía ser cristianizado e introducido en los sistemas referenciales de Occidente (figura 2).

Con el mito de santo Tomás como Quetzalcóatl, los criollos rebasaban la expectativa de equipararse a la vieja España, se remontaban a las fuentes mismas de la cultura occidental. Esta misma inquietud fue la que los llevó a ver a la Nueva España como la Jerusalén terrena donde la mujer apocalíptica, la Virgen de Guadalupe, se había aparecido para vencer al dragón de la idolatría con la ayuda del arcángel san Miguel. En representaciones del

[6] Jaime Cuadriello, "San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y virrey de las Indias", en *Memoria, Revista del Museo Nacional de Arte*, núm. 1, otoño-invierno, México, 1989, pp. 5-33.

siglo XVIII la ciudad cuadrada de la Jerusalén celeste comenzó a asociarse con México, se le puso el águila y el nopal como emblema y se colocó en su centro el santuario del Tepeyac (figura 3).

Sin embargo, ni la imitación ni la equiparación muestran al novohispano como un ente cultural diferente del español, el francés o el italiano, que han creado sus propias versiones de la cristiandad occidental católica, aunque siempre dentro de una misma economía simbólica. Lo que podía convertir al criollo novohispano en un ser distinto al católico europeo era su convivencia y permeabilidad con una presencia que no existía en Europa: los indígenas. Con ellos el criollo forjó sus mecanismos de diferenciación.

## II. Los indios como tema. Exclusiones e inclusiones

> Generalmente hablando son los ingenios tan vivos que a los once o doce años leen los muchachos, escriben, cuentan, saben latín y hacen versos como los hombres famosos de Italia. De catorce a quince años se gradúan en Artes [...] La universidad es de las más ilustres que tiene nuestra Europa en todas facultades [...] Salamanca se honra de tenerla por su hija. Y al cabo de tantas experiencias preguntan si hablamos en castellano o en indio los nacidos en esta tierra. Las iglesias están llenas de obispos y prebendados criollos, las religiones de prelados, las audiencias de oidores, las provincias de gobernadores [...] y con esto se duda si somos capaces. La corte de Nueva España está llena de caballeros y eclesiásticos que con gentileza e igualdad siguen la corte en sus pretensiones, y con todo nos tienen por bárbaros. El reino está lleno de títulos, hábitos militares, tantos y tan nobles caballeros que no se halla en España tronco noble que no tenga acá rama [...] y dicen que somos indios.[7]

A principios del siglo XVII, cuando el agustino criollo Juan de Grijalva escribía estas palabras, el ser llamados indígenas era para los criollos una señal de oprobio, sobre todo porque, como se

[7] Juan de Grijalva, *Crónica de la Orden de Nuestro Padre San Agustín en las provincias de Nueva España en cuatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592*, edición de Nicolás León, Porrúa, México, 1985, lib. I, cap. 12, pp. 71 y ss.

puede observar en la cita anterior, ellos querían ser considerados como españoles de primera. Esa misma carga negativa sobre lo indígena se puede observar en un cuadro pintado por Luis Juárez en una fecha cercana a la crónica de Grijalva donde se representa a un rubicundo arcángel san Miguel venciendo a un Satanás con facciones indígenas; además del fuerte contenido racista que denota la obra, detrás de ella podemos encontrar una definición del cristianismo muy novohispana, en la que se ha suplantado al islam o al protestantismo de Europa por la idolatría. En el cuadro, además, la lucha no se lleva a cabo en el ámbito celeste previo a la creación del cosmos sino en una tierra con árboles y montañas, con lo que se hacía referencia a un hecho actual: las idolatrías seguían vivas en las comunidades indígenas como lo mostraban las obras de Jacinto de la Serna y Hernando Ruiz de Alarcón. Sin duda, la visión que tenían Grijalva y Juárez estaba todavía fuertemente influida por la idea de los misioneros del siglo XVI: el mundo prehispánico era demoniaco como lo demostraban los sacrificios humanos, los cultos idolátricos y la presencia obsesiva de la serpiente como símbolo religioso (figura 4).

Sin embargo, frente a esa imagen negativa del pasado indígena, los misioneros forjaron también la imagen de una cristiandad de hombres y mujeres devotos, humildes y sumisos, desapegados de los bienes terrenales e injustamente explotados por los españoles. Con estos indios fieles, los frailes habían construido una Iglesia apostólica primitiva, reflejo de la Jerusalén terrena, que además de vencer al Demonio repararía con sus miembros las pérdidas sufridas por la Iglesia a causa de la herejía protestante. Esta visión alimentó la defensa que hicieron los religiosos y algunos obispos de las comunidades indias durante los siglos XVI y XVII y convirtió a los naturales en modelo de vida cristiana para los españoles. Desde la *Historia* de fray Toribio de Benavente, Motolinía, hasta la obra del obispo Juan de Palafox *De la naturaleza del indio*, el clero peninsular vio con paternalismo a estas dóciles, capaces e inocentes ovejas de su rebaño.

Al mismo tiempo que se forjaba esta imagen positiva sobre el indio cristiano de Mesoamérica, y como oposición retórica a él,

los frailes misioneros, primero, y después los autores criollos, crearon una figura opuesta: el salvaje chichimeca demoniaco y pagano. La guerra del Mixtón, y el inicio de la devastadora conquista del Bajío entre 1550 y 1590, dieron la pauta para tal construcción, siendo una de sus primeras manifestaciones las escaramuzas, mitotes o mascaradas en las que participaban indios vestidos de chichimecas junto con otros ataviados a la mesoamericana, como las observó y registró fray Antonio de Ciudad Real en Tlaxcala y en la frontera michoacana con Nueva Galicia entre 1584 y 1589.[8] Con esta mezcla de danza de moros y cristianos y rituales guerreros indígenas, los evangelizadores pretendían dar una enseñanza moral: las fuerzas del bien (los mesoamericanos fieles a Cristo) vencían a las del mal (los chichimecas paganos que atacaban misiones y fuertes españoles).

Ese modelo aparece también en un grabado de la *Retórica cristiana* de fray Diego Valadés en el que un fraile con su grupo de colaboradores indígenas lleva a cabo la evangelización de unos chichimecas semidesnudos y portando arcos y flechas (figura 5). Al catalogar a los grupos del norte como salvajes, se les codificaba en un esquema retórico aparecido en Europa desde los primeros contactos con América. En esos tiempos, su representación plástica quedó fijada en el estereotipo del indio brasileño pintado en un grabado alemán en 1505, que lo mostraba desnudo, utilizando arcos y flechas como armas y taparrabos y penachos de plumas como vestimenta. Aunque esa imagen está todavía ausente en la plástica novohispana del siglo XVI (como lo muestran los grabados de Valadés y los frescos de Ixmiquilpan), para los siglos siguientes fue la que se impuso como modelo; con esas características de indio europeizado se representó desde entonces tanto al chichimeca como al apache en cerámica, en cuadros de castas, en grabados y en pinturas emblemáticas.

De este último género sobresale una conocida como el *Verdade-*

[8] Antonio de Ciudad Real, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, 2a. ed., Josefina García y Víctor Castillo, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1976 (Serie de historiadores y cronistas de Indias, 6), v. I, p. 102; *ibidem*, v. II, pp. 81, 123 y 150.

*ro retrato de la Virgen de Guadalupe,* obra de José de Ribera I Argomanis fechada en 1778. En ella, el bárbaro aparece de frente con penacho, pectoral y faldellín de plumas y con un carcaj a la espalda en claro contraste con el cristiano, rapado, vestido y ofreciendo flores a la virgen que se posa sobre el águila y el nopal. Además de la inclusión de estos símbolos prehispánicos en su campo simbólico, la Guadalupana era la figura novohispana que insertaba con mayor profusión la otredad indígena, tanto por sus rasgos autóctonos como por la presencia del indio Juan Diego (figura 6).

Frente al nómada aún sin cristianizar y, por lo tanto, sin asimilar, el indígena civilizado prehispánico se había convertido para el siglo XVIII en algo propio, en un elemento diferenciador de los criollos frente a España. Es muy significativo al respecto el título de la obra del jesuita Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México,* en el que se ha asimilado el mundo indígena anterior a la conquista a la historia patria y se le ha vuelto una parte indispensable del pasado criollo de Nueva España.[9] Sin embargo, esta inserción no había sido un proceso sencillo; debieron superarse muchos prejuicios y producirse diálogos constantes entre los clérigos peninsulares y criollos y los nobles indígenas desde el siglo XVI hasta el XVIII para conseguirla.

Durante la primera centuria, la "recuperación" del pasado indígena se había dado sólo como un medio para poder extirpar mejor las idolatrías que se consideraban demoniacas. Sin embargo hay autores como fray Bernardino de Sahagún y fray Diego Durán que muestran cierta admiración por lo que ellos consideraban una alta civilización a la manera de las de Grecia, Roma o Egipto. Esta actitud hacia el mundo indígena debe entenderse dentro de la visión del otro que se elaboró en el Renacimiento. El pensamiento occidental cristiano medieval, basado en una visión bipolar del cosmos, tendía a excluir al otro, al que no pertenecía a la esfera de la verdadera fe. Pero a partir del Renacimiento a veces se invirtieron esos términos, sobre todo como un recurso retórico moral para criticar la corrupción e infidelidad de los europeos; el

[9] Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México,* edición facsimilar del manuscrito original, Sociedad Mexicana de Bibliófilos, Telmex, México, 1997.

salvaje americano podía representar una verdad que permitía a Occidente descubrir sus propios valores perdidos. Las culturas no cristianas podían ser rescatadas por sus enseñanzas morales.

Esta recuperación del pasado indígena azteca se reforzó a principios del siglo XVII con la edición en 1615 de la *Monarquía indiana* de fray Juan de Torquemada. Éste era el primer texto impreso sobre tales temas, recopilaba materiales inéditos de los cronistas del siglo XVI (las obras de Sahagún y Durán habían sido confiscadas) e incorporaba los documentos aportados por los nobles indios y mestizos contemporáneos de fray Juan (Tezozómoc e Ixtlilxóchitl, entre otros) conocedores de las tradiciones antiguas. Esta recuperación histórica del mundo prehispánico coincidió con la expansión del hermetismo y con el sincretismo introducido por la Compañía de Jesús; ambas coadyuvaron en la inserción del mundo prehispánico en la sabiduría universal nacida en Egipto y extendida por Grecia, Roma, India y China. Sin embargo, en fray Juan de Torquemada, y en todos los autores posteriores a él, lo indígena quedaba estereotipado dentro del parámetro de lo azteca, con lo cual se diluían los matices de esa enorme variedad étnica y cultural que era el mundo prehispánico.

A partir de Torquemada, el criollo comenzó a ver con mayor interés al mundo indígena anterior a la conquista, al que convirtió en un timbre de gloria y de orgullo. A fines de la centuria otro franciscano, fray Agustín de Vetancurt, incluía en su *Teatro mexicano* (1698) una importante sección dedicada a los aztecas con la intención de que se les considerara como parte del pasado de su patria.[10] Muy conocidas son también las alusiones al mundo indígena en la extensa obra poética de sor Juana Inés de la Cruz y, sobre todo, en los trabajos de Carlos de Sigüenza y Góngora quien además se dedicó a rescatar papeles antiguos y a estudiar códices. Ese pasado podía validarse además gracias a las premoniciones providenciales que algunos de sus sabios habían recibido de la llegada del cristianismo a su tierra y a la presencia del apóstol santo Tomás como primer evangelizador de ellas (figura 2).

[10] Benjamin Keen, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, 1984, México, pp. 199 y ss.

Uno de los puntos centrales de este rescate se dio alrededor de la figura del emperador Moctezuma, quien aparecía en biombos y enconchados como un rey ricamente ataviado con coronas y plumas, sentado sobre elaborados tronos barrocos protegidos por palios de finas telas y, a menudo, junto con su consorte, como símbolo de América en las representaciones de las cuatro partes del mundo. Moctezuma, convertido en el rey de México, avalaba con su presencia la existencia de un reino anterior a la conquista y de un pacto por el cual Nueva España se insertaba en el imperio español pero conservando los privilegios que Moctezuma había conseguido al entregar el reino a Cortés.[11]

En tres series de cuadros enconchados con el tema de la conquista, Juan y Miguel González pintaron por encargo del virrey conde de Moctezuma escenas con el palacio imperial de Tenochtitlan donde se podía admirar un salón-galería con los retratos de los emperadores mexicas. En dos de ellos aparecen dos tronos bajo el escudo del águila y el nopal, como símbolo de los dos poderes que regían al imperio: el indígena de Moctezuma y el nuevo que lo suplantaría, el de Carlos V (figura 7). El tema de estos enconchados nos recuerda la obra de Carlos de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas*, en la que los señores prehispánicos eran propuestos como modelo de buen gobierno al virrey marqués de la Laguna en el arco triunfal que costeó el ayuntamiento para su entrada a la capital. En el texto que describe el arco, el autor convertía a los indios en descendientes de Neptuno, nieto de Cam y bisnieto de Noé, y asociaba a los mexicanos con la cultura egipcia. El texto describía además cómo fueron pintados los 12 reyes en el arco triunfal. Moctezuma II estaba "adornado con imperiales y riquísimas vestiduras" y sacaba de las fauces de un león perlas, oro y plata como símbolo de su liberalidad.[12] Tanto Sigüenza como los hermanos González se referían a los aztecas de acuerdo con los códigos retóricos cortesanos de su época, para

[11] Jaime Cuadriello, "Los jeroglíficos de la Nueva España", *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, 1994, p. 88.

[12] Carlos de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas*, prólogo de Roberto Moreno de los Arcos, UNAM, México, 1986, pp. 23, 48 y 131.

hacerlos comprensibles a sus mecenas los virreyes, de quienes obtendrían un pago (en el caso de los segundos) o una prebenda personal (en el del primero). Detrás de estas versiones retóricas de un pasado indígena imperial (a la romana) se buscaba acabar con la discriminación hacia los criollos y crear imágenes de prestigio. El mundo indígena prehispánico no era aún visto como el pasado de los criollos sino sólo como un medio para dar a la patria un timbre de orgullo, para cambiar la imagen que de ella tenían los europeos, que no creían que en América se diera nada bueno.[13] Con todo, junto a la recuperación que Sigüenza hacía del pasado con las armas retóricas de su tiempo, estaba también su interés científico de anticuario por preservar y coleccionar códices, mapas y documentos indígenas.

A ese rescate iniciado por Sigüenza a fines del siglo XVII se unieron a principios del XVIII las opiniones de Juan José de Eguiara y Eguren, quien dedicó varios capítulos de su *Biblioteca mexicana* a la cultura náhuatl, dentro de la cual Netzahualcóyotl ocupaba su lugar como parte de la República de las Letras. De manera simultánea se exaltaban las lenguas indígenas, consideradas como ricos instrumentos de comunicación por su amplio léxico, y tiempo después autores como Clavijero alababan su capacidad para expresar conceptos y su belleza; actitud de reacción a los proyectos ilustrados de extinguir las lenguas nativas y al poco aprecio en el que las tenían los obispos peninsulares.[14] Finalmente, gracias a autores como Veytia, Clavijero y León y Gama la historia indígena prehispánica se convertía en una parte básica de la identidad mexicana. Hasta entonces comenzaba a ser posible pensar en términos de nación.

Con todo, lo indígena siempre había estado presente como elemento clave en la definición de identidades desde el siglo XVI, siendo la representación alegórica de Nueva España su ejemplo más acabado. La primera representación de esta imagen apareció

[13] Alejandro Montiel Bonilla, *El teatro de virtudes de Sigüenza y Góngora. ¿Pilar del nacionalismo o texto cortesano del siglo XVII?*, Secretaría de Cultura, Puebla, 1999, pp. 122 y ss.

[14] Dorothy Tanck de Estrada, *Pueblos de indios y educación en el México colonial, 1750-1821*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 179 y ss.

en dos pinturas de la *Historia de Tlaxcala* del cronista mestizo Diego Muñoz Camargo, en donde se la presenta como una cacica con huipil y *xihuitzolli* o diadema, muy posiblemente asociada con la Malinche, que junto con los tlaxcaltecas fue la más fiel colaboradora de Cortés (figura 8). Desde entonces, ese personaje alegórico aparecía en "todos los actos solemnes que recordaran el refrendo del pacto colonial: paseo del pendón, entradas de virreyes y arzobispos, exequias y juras reales; incluso en otros acontecimientos festivos o devocionales, como estrenos de templos, beatificaciones y juramentos de patrocinios".[15] Aparecía también en las representaciones teatrales, como nos lo dejan ver las anotaciones al *Divino Narciso* de Sor Juana y su "sarao de las cuatro naciones" al final de *Los empeños de una casa*.

De esta visión proviene una América que ofrece su corona de oro a la Iglesia, junto con las otras partes del mundo, en el *Triunfo de la Iglesia* que pintó Cristóbal de Villalpando en la sacristía de la catedral de México. Lo interesante de la alegoría es la combinación de elementos sacados de la tradición europea (el lagarto/iguana a sus pies sale de la *Iconología* de Cesare Ripa) con las alusiones al mundo indígena, como el águila encima de un nopal que porta sobre su cabeza el bezote y las orejeras de oro de su rostro y el penacho de plumas verdes (que el barroco asoció como atributo de poder de los emperadores mexicas) atado a su brazo (figura 9). Desde el siglo XVI, el águila y el nopal, emblemas de la ciudad de México-Tenochtitlan, se habían insertado como un elemento constante dentro del universo religioso novohispano. Para el siglo XVIII tanto la alegoría de Nueva España como el escudo con el águila se convertirían en los símbolos principales de la identidad criolla, junto con la Virgen de Guadalupe y Felipe de Jesús, a quienes a menudo acompañaban (figura 10). Al igual que pasaría con su nombre, la ciudad de México extendería su escudo emblemático a todo el territorio, que para el siglo XVIII recibía la denominación de "reino de la América septentrional".

[15] Jaime Cuadriello, "La personificación de la Nueva España y la tradición de la iconografía de los reinos", en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Universidad Jaime I, Valencia, 1999, p. 134.

Hasta ahora, los criollos habían utilizado la imagen del indio prehispánico como un vehículo muy útil para crear y consolidar su propia definición de nación. Pero existió un elemento más que se agregó a ese complejo sistema en el que convivían alegorías europeas, imágenes del pasado indígena y símbolos nacidos en Europa y en Nueva España: la presencia del indio contemporáneo a los autores y pintores virreinales.

Para ellos los indios eran la plebe urbana, "paciente en el padecer, gente que siempre aguarda el remedio de sus miserias y siempre se halla pisada de todos" según lo expresaba Carlos de Sigüenza y Góngora en su *Teatro de virtudes políticas.*[16] Pero también eran los hombres viciosos, que embriagados por el pulque podían robar, incendiar y destruir, como los describía el mismo autor cuando hizo la relación de la rebelión que asoló la ciudad de México en 1692. Resulta por demás significativo que la cultura criolla haya invertido los términos en los que concibieron al indígena sus pastores peninsulares. En ella, el mundo indígena anterior a la conquista perdía la carga demoniaca que le dieron los frailes del siglo XVI, pero en cambio el indio contemporáneo se convertía en un ser perezoso, borracho e hipócrita. El indio había sido aceptado sólo como parte de lo propio histórico; el del presente seguía siendo excluido.

## III. Bajo el manto protector de los santos

> En todas las provincias y reinos de esta América Septentrional se ha mostrado la gran Madre de Dios y Señora Nuestra, propicia y liberal en sus favores. Porque al paso que la religión verdadera se ha ido dilatando en ellas, han ido creciendo las misericordias de esta Soberana Reina, en que muestra cuánto le agrada el ver extendida la fe de su Hijo en este Nuevo Mundo. De lo cual serán prueba manifiesta los muchos santuarios milagrosos que en él tiene, que son como patentes oficinas de su piedad.[17]

[16] Sigüenza, *Teatro de virtudes...*, p. 252.

[17] Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, introducción de Antonio Rubial García, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995, p. 51.

En 1709 el virrey duque de Albuquerque encargaba al pintor J. Arellano un lienzo que describía el traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe a su nuevo santuario recién concluido ("oficina de su piedad", como lo llama el jesuita Juan Antonio de Oviedo en la cita anterior). En él quedó plasmado no sólo un ceremonial religioso que manifestaba la gran devoción de la capital a su protectora y madre celestial, sino también el modo como la sociedad novohispana se representaba a sí misma en el ámbito festivo (figura 11).

Resalta en primer lugar el aparato teatral que se desplegó en el atrio y que convirtió éste en un "espacio de mexicanidad": Moctezuma y su consorte entre los gigantes de cartón que simbolizaban las cuatro partes del mundo; el mismo emperador junto con Cortés en una danza de la conquista; el dragón de la idolatría (o tarasca) jalado por chichimecas desnudos y emplumados, y en la procesión, como único acompañante de la milagrosa imagen de Guadalupe, una escultura del beato Felipe de Jesús colocado sobre un águila de batientes alas en su nopal.

Un segundo elemento que llama la atención es precisamente el modelo jerárquico que presenta esa procesión. La encabezan las órdenes religiosas, en el estricto orden de su llegada a Nueva España, seguidas por una cofradía de notables y por el cabildo de la catedral con el arzobispo; detrás de la imagen vienen los miembros del ayuntamiento capitalino precedidos por sus maceros, el consulado de comerciantes, la universidad, los tribunales de cuentas, la Audiencia y el virrey. Al igual que en las procesiones del *Corpus Christi*, en ésta se remarca la idea de que cada corporación representaba un órgano del cuerpo social, que era, según el dogma, el cuerpo místico de Cristo. Estamos así ante una sociedad que se definía a sí misma en términos estamentales y corporativos. En los estamentos (clero, nobleza y tercer estado) se incluían los sectores que regían y encabezaban a la sociedad, no sólo por su poder económico o político sino (sobre todo) por una serie de privilegios legales, fueros y exenciones tributarias. En las corporaciones, en cambio, se agrupaba la mayor parte de los sectores sociales organizados en gremios, cofradías, provincias religiosas o comu-

nidades indígenas, instancias de representación social por medio de las cuales los individuos podían hacer valer sus derechos ante el Estado, organizarse legalmente y recibir asistencia.

Es claro en el cuadro de Arellano que de la procesión oficial estaban excluidos los indios; pero es también significativo que aparezcan en una pequeña procesión alternativa a la derecha del lienzo cargando en andas a los santos de sus parroquias, Santiago y san Agustín, símbolos religiosos de su sentimiento corporativo. Para los indios, como para los criollos, la presencia de esos protectores celestiales era una garantía de salud y fertilidad tanto para el individuo como para la colectividad y una protección contra las fuerzas del mal. Los municipios, que tenían la obligación de velar por sus habitantes incluso en el ámbito sobrenatural, eran los encargados de elegir o sortear abogados celestes con quienes se establecía un contrato: a cambio de proteger al poblado de ciertas desgracias, sus fieles celebrarían su día con novenarios, misas, exvotos, cirios, limosnas, peregrinaciones y fiestas. Los elegidos podían ser tanto los santos europeos (los guerreros, los fundadores de las órdenes misioneras o las vírgenes españolas e italianas) como los propios (las innumerables imágenes de la Virgen María, Felipe de Jesús y Rosa de Lima).[18]

Para esta sociedad no existía una ruptura entre el mundo material y el sobrenatural. La convivencia de los simples mortales con hombres y mujeres santos, vivos o difuntos, y con los ángeles, hacía posible la creencia en el milagro, ya que por su íntima amistad con Dios ellos podían fungir como intermediarios de sus favores y posibilitar la ruptura de las leyes naturales. El prodigio se realizaba a menudo a través de imágenes y reliquias, cuyo uso, autorizado y controlado por la Iglesia, recibió un gran impulso a partir de la Contrarreforma. Estos elementos constituían núcleos donde confluían una gran cantidad de símbolos y prácticas y cuyo impacto se reforzaba con un desbordante aparato ritual y festivo y con una fuerte incidencia social afianzada en el corporativismo

[18] Antonio Rubial, "Taumaturgos, héroes y dioses. La figura de los santos en los ámbitos religiosos novohispanos", *Investigaciones religiosas*, Monterrey, Nuevo León, 1999, núm. 1, pp. 7-25.

representado por las cofradías, los gremios, los cabildos y las provincias religiosas.

Las imágenes que representan con mayor claridad esta relación son aquellas llamadas de "patrocinio" en las que las figuras de santos o de vírgenes protegen bajo su manto a familias, autoridades civiles y eclesiásticas u órdenes religiosas y cuya presencia iconográfica fue constante durante los tres siglos virreinales. A partir del último tercio del siglo XVII los protegidos en tales representaciones se vuelven con mayor frecuencia retratos individuales, aunque con su actitud y entorno exalten su participación corporativa, pues muchos de estos cuadros deben asociarse con las cofradías y con las advocaciones que las protegen como las del Rosario, el Carmen o la Merced. Es muy significativo que estas representaciones se comiencen a dar precisamente en el momento en que se está afianzando la identidad criolla y se multipliquen durante el siglo XVIII, en tanto que en el mundo europeo tienden a desaparecer en la iconografía hasta extinguirse por completo.[19]

Los "patrocinios" más comunes son aquellos que muestran a la virgen que protege bajo su manto a una orden religiosa representada tanto por sus fundadores como por sus miembros vivos, siendo las más numerosas las de los carmelitas y los dominicos, que aparecen representados en grupos compactos (figura 12). En el siglo XVIII las composiciones de los "patrocinios" ampliaron sus espacios; bajo el manto protector se colocó mayor cantidad de gente y a menudo los rostros antes estereotipados se convirtieron en retratos. Al mismo tiempo se concentró la atención en unas cuantas figuras protectoras, entre las cuales la de san José tuvo una presencia sobresaliente.

De patrono de Nueva España (segundo concilio provincial de 1555) el padre putativo de Jesús pasó a ser tutelar de los dominios españoles en 1676 y modelo de patriarca, sabio y consejero de los reyes, sin dejar su más popular (y accesible a la identificación

[19] Marcela Corvera Poire, *El patrocinio. Interpretaciones sobre una manifestación artística novohispana*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1991. (Tesis inédita de licenciatura en historia.)

mestiza) oficio de carpintero. En el siglo XVIII los novohispanos lo representaron coronado y lo volvieron símbolo de su virreinato, pues, al igual que su homónimo José, virrey de Egipto, era considerado gobernador de Nueva España. En estas tierras fue común pintar bajo su manto protector a las jerarquías civiles y eclesiásticas.

Un ejemplo de estas imágenes se encuentra en el colegio jesuítico de Tepotzotlán donde aparece representado el rey Felipe V y el papa Clemente XII con sus séquitos de eclesiásticos jesuitas y laicos venerando al patrono de Nueva España. El cuadro pintado por José de Ibarra en 1735 representa un aparato idealizado de dominación simbólica. Al poner al rey y al papa como pilares de la sociedad, se sacraliza al poder espiritual y temporal que tales figuras representan, aunque en esos tiempos la relación entre ambos estaba lejos de ser tan armónica como se pinta. Tiempo después, el concordato entre la monarquía española y la Santa Sede de 1753 reforzaba los controles del rey sobre la Iglesia dentro de todo el imperio. Por otro lado, la presencia de los jesuitas detrás del papa no deja de ser significativa, sobre todo por los ataques que la Compañía de Jesús comenzaba a sufrir por parte de la nueva política regalista que la llevaría hasta su expulsión de los dominios españoles unos años más tarde (figura 13).

La mayoría de los patrocinios fueron pintados para ser colocados en los templos y conventos, espacios públicos donde el valor social de representación podía tener impacto sobre sus destinatarios: los fieles y las comunidades religiosas. Entre las corporaciones de regulares (provincias) y seculares (cabildos catedralicios) se libraba lo que Norbert Elias llamó "una incesante lucha de competencia por las oportunidades de *status* y prestigio".[20] Pero algunas de esas pinturas también fueron hechas para ser colocadas en las salas de linajes o en las capillas domésticas de los palacios. Ejemplo claro de este tipo de retratos familiares es el de la familia de los condes de Peñasco, acaudalados terratenientes que se mandaron pintar bajo el manto protector de una imagen de la

[20] Norbert Elias, *La sociedad cortesana*, FCE, México, 1982, p. 88.

Virgen del Rosario. Los condes, en primer plano, ofrecen su corazón a la virgen mientras sus hijos y nietos elegantemente vestidos quedan bajo su protección. Todos los retratados miran hacia el espectador, salvo el patriarca que dirige una mirada de súplica a la imagen. La devoción religiosa parece ausentarse ante las actitudes cortesanas (modeladas por una conducta calculada en la que los afectos están regulados por rígidos códigos) y ante una vestimenta que muestra el *status* y las ocupaciones (hay un clérigo) de los miembros de la familia (figura 14).

Junto a estos cuadros de patrocinio, marcados por el carácter cortesano, se encontraban aquellos que tenían como función dar testimonio de un hecho milagroso y agradecer al santo por cuya intercesión se había obtenido tal dádiva de Dios. Los exvotos o retablos de gratitud rara vez eran corporativos, constituían una respuesta individual ante un favor recibido y eran productos de la devoción popular; muchas dolencias, accidentes y calamidades ocasionadas por epidemias y terremotos quedaron impresos y minuciosamente descritos en sus imágenes y cartelas en las que se resalta la imposibilidad de una solución natural a tales desgracias. Aunque a veces ostentaban la firma de artistas conocidos, los exvotos eran por lo general obras anónimas, mientras que sus patrocinadores aparecían siempre con sus nombres. A pesar de la mediatización de los clérigos, son estos beneficiados, su fe y el prodigio los actores de la escena. En el exvoto "el doliente, la súplica y la respuesta del santo parecen ser tres momentos y tres espacios distintos en una secuencia narrativa".[21]

Los exvotos virreinales que se conservan, sin embargo, no muestran como beneficiados a los grupos marginados. En los de curación de enfermedades (que son los más numerosos) aparecen mercaderes y terratenientes, o sus esposas, en sus lechos de dolor ricamente cubiertos de doseles y damascos, detrás de decorados biombos y asistidos por una nutrida concurrencia: sirvientes, hombres y mujeres prominentes, médicos solícitos y sacerdotes

[21] Pilar Gonzalbo, "Lo prodigioso cotidiano en los exvotos novohispanos", en *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1996, p. 58.

beneficiados por sus dádivas testamentarias.[22] Así aparece, por ejemplo, el alférez mayor don Diego de Acevedo en un exvoto dedicado al Santo Cristo que le dio la salud (figura 15). El mismo nivel económico presentan los liberados de la muerte segura por accidentes, entre los que ocupan un lugar destacado las caídas del caballo, como el exvoto de don José Manuel de Guebara ofrecido a san Diego (figura 16). Incluso en los "retablos" que parecerían tener un carácter más popular (como el que muestra la milagrosa recuperación del pequeño hijo de María Galindo y Agustín Pérez de Moncada ante la imagen de san Juan Nepomuceno) las mujeres mestizas que ahí se representan podrían pertenecer a una clase media acomodada (figura 17). No podía ser de otra forma dado el costo que debieron tener esas obras de arte y la dificultad de los miserables para sufragar un gasto así.

Al igual que en el cuadro de Arellano, tanto los patrocinios como los exvotos hacen patente de nuevo una exclusión, aunque no racial, por lo menos sí socioeconómica. Existe con todo un tipo de pintura en que la imagen de la sociedad que se muestra bajo el manto protector de los santos es de absoluta igualdad. Se trata de los llamados "cuadros de ánimas", enormes lienzos colocados detrás de altares especiales para celebrar misas por los difuntos. Su finalidad era doble: reforzar la creencia en el Purgatorio (atestiguada por las visiones de monjas y beatas) para promover las limosnas que como capellanías o como bulas de Santa Cruzada recibían la Iglesia y el Estado, y publicar el poder intercesor de la virgen, de san Miguel y de los santos para sacar a los fieles de tan enojoso trance, así como el de los objetos (escapulario carmelita, cordón franciscano, rosario dominico o cinto agustino) promovidos por cada orden religiosa como ayuda para salir del trance.

Los promotores de estas imágenes, las cofradías de ánimas, eran corporaciones con miembros provenientes de todos los grupos sociales y llegaron a ser tan populares que no había iglesia donde no se pusiera un altar de ánimas promocionado por esas

[22] Gustavo Curiel y Antonio Rubial, "Los espejos de lo propio. Ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal", en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, Fomento Cultural Banamex, México, 1999, pp. 142 y ss.

FIGURA 1. Anónimo, Virgen de Guadalupe con san José, siglo XVIII. Óleo. Col. particular.

FIGURA 2. López y López, *Santo Tomás Quetzalcóatl predicando*, 1814. Grabado. Nicolás León.

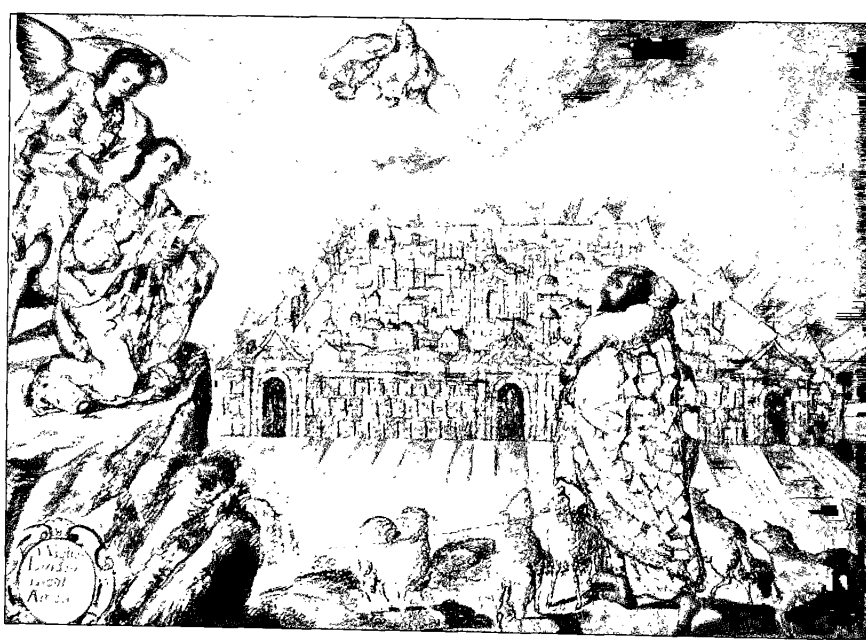


FIGURA 3. Miguel González, *La Jerusalén celeste en el Tepeyac*, fines del siglo XVII. Enconchado. Fomento Cultural Banamex.

FIGURA 4. Luis Juárez, *San Miguel y el Demonio*, principios del siglo XVII. Óleo sobre tela. Pinacoteca de San Diego.

FIGURA 5. Fray Diego Valadés, *Prédica del Evangelio*, 1579. Grabado. *Retórica cristiana*.

FIGURA 6. José de Rivera I. A., *Verdadero retrato de la Virgen de Guadalupe*, 177
Museo de la Basílica de Guadalup

FIGURA 7. Miguel González, *El palacio de Moctezuma*, 1698. Enconchado. Museo de América.

FIGURA 8. Diego Muñoz Camargo, *Cortés, Nueva España y Moctezuma*, mediados del siglo XVI. Dibujo. Hacienda de Tlaxcala.

FIGURA 9. Cristóbal de Villalpando, *América ofrece su corona de oro a la Iglesia*, fines del siglo XVII. Óleo (detalle). Sacristía de la Catedral Metropolitana.

FIGURA 10. Montes de Oca, *Patronazgo de san Felipe de Jesús*, 1801. Grabado. *Vida de San Felipe.*

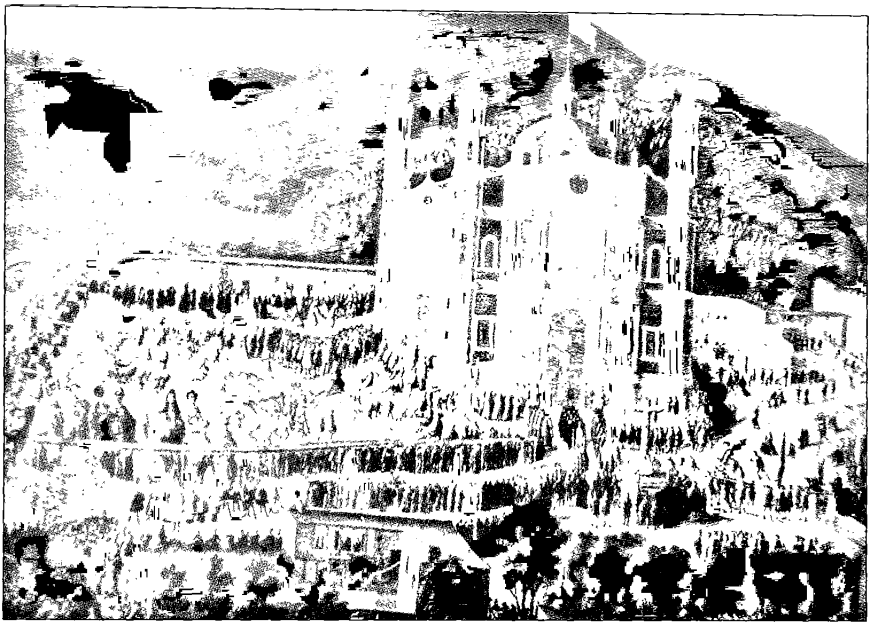


FIGURA 11. J. Arellano, *Traslado de la imagen al santuario de Guadalupe*, 1709. Óleo. Colección particular, España.

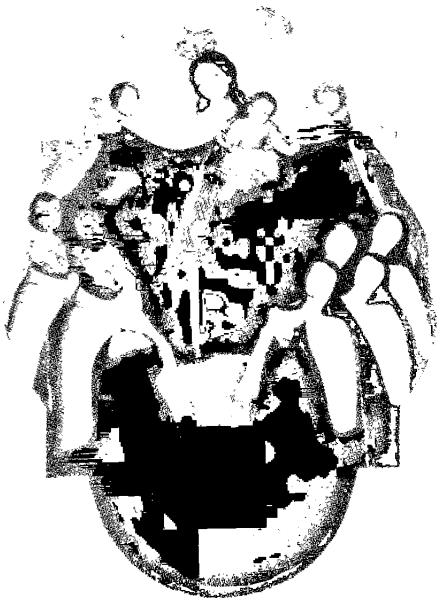


FIGURA 12. Acosta, *Patrocinio de la Virgen del Carmen*, principios del siglo XVIII. Óleo. Museo del Carmen.

FIGURA 13. José de Ibarra, *Patrocinio de san José sobre los jesuitas*, 1735. Óleo. Museo de Tepotzotlán.

FIGURA 14. Anónimo, *Familia del conde de Peñasco*, mediados del siglo XVIII. Óleo. Colección particular.

FIGURA 15. Anónimo, *Exvoto de don Diego de Acebedo*, 1693. Arquidiócesis de San Luis Potosí.

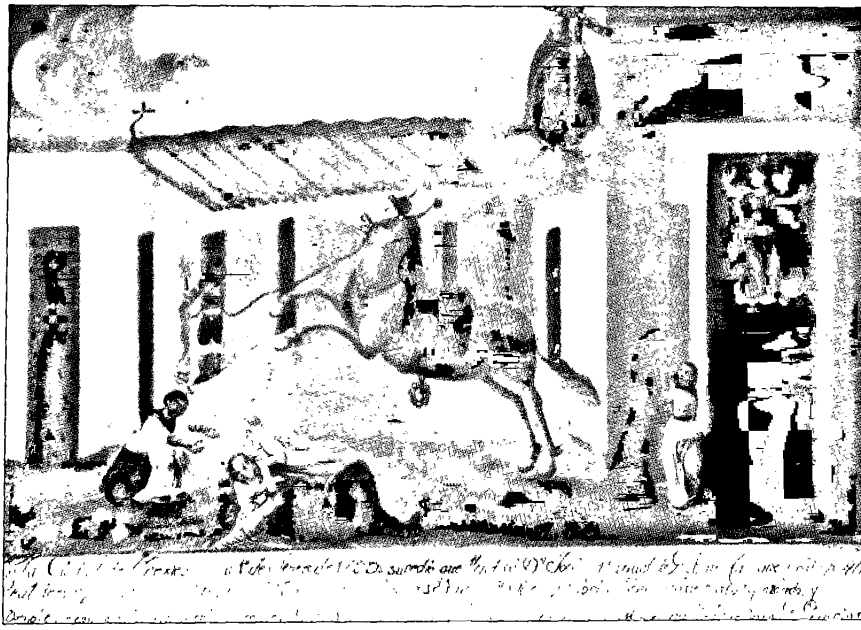


FIGURA 16. Anónimo, *Exvoto de don José Manuel de Guebara*, 1799. Colección particular.

FIGURA 17. Anónimo, *Exvoto de María Galindo y Agustín Pérez de Moncada*, 1754. Colección particular.

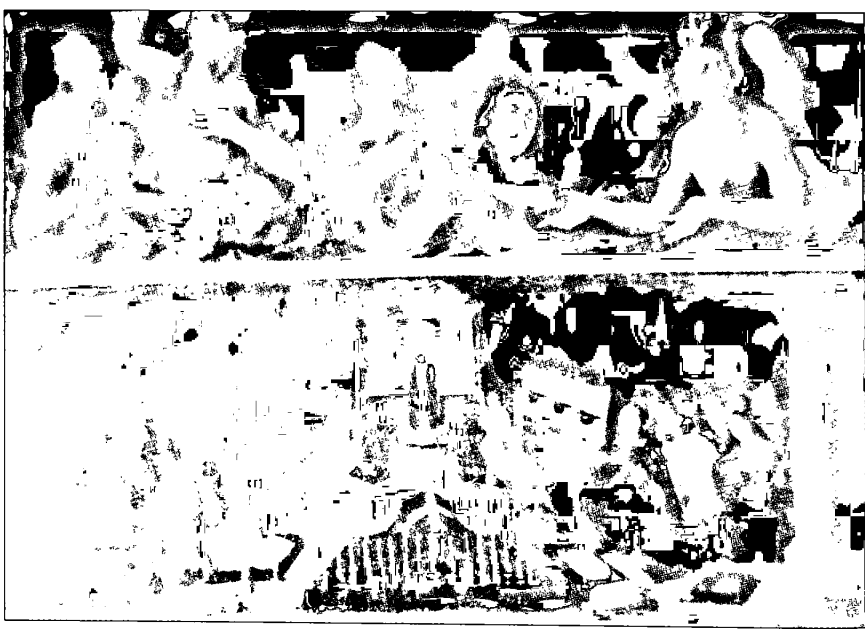


FIGURA 18. Anónimo, *Cuadro de ánimas de la Virgen del Rosario*, mediados del siglo XVIII. Acatzingo, Puebla.

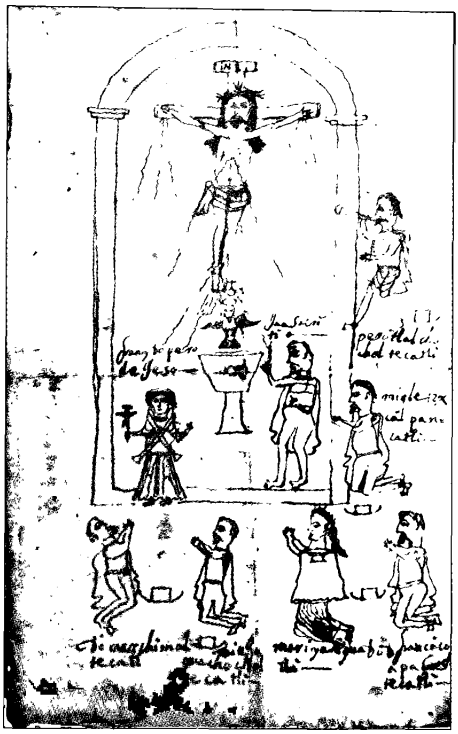


FIGURA 19. Anónimo, *Título primordial de Ocoyoacac*, siglo XVII. AGN, Ramo Tierras, v. 2998.

FIGURA 20. Anónimo, *Mapa de tierras y aguas de San Andrés*, 1794. Óleo. Ahuastepec, Tlaxcala.

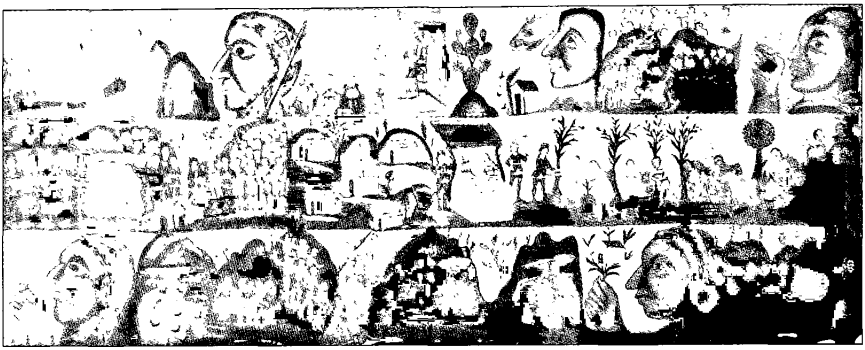


FIGURA 21. Anónimo, *Lienzo de San Bernardino Chalchihuapan*, fines del siglo XVIII. Presidencia Municipal de Puebla.

FIGURA 22. Gregorio José Lara, *Bautizo de los señores de Tetzcoco, ca.* 1755. Óleo. Tonantzintla, Puebla.

FIGURA 23. Juan Manuel de Yllanes, *Santo Tomás predicando en Tlaxcala, ca.* 1791. Óleo. Basílica de Ocotlán, Tlaxcala.

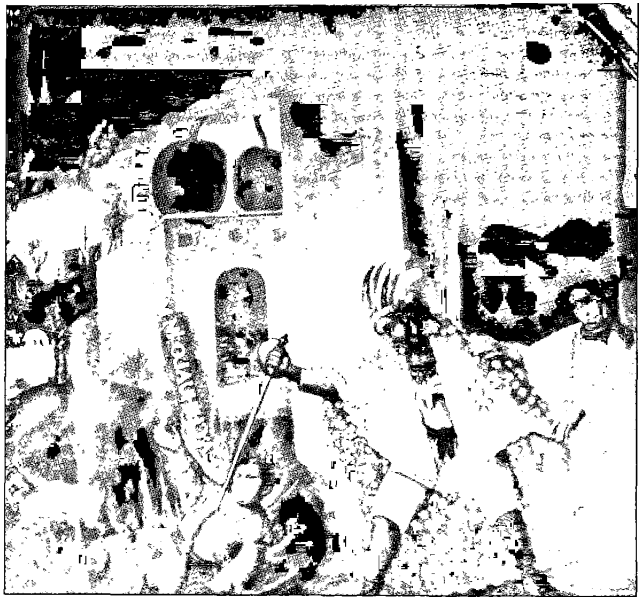


FIGURA 24. Anónimo, *Martirio del niño Cristobalito*, 1803. Atlihuetzia, Tlaxcala.

FIGURA 25. Anónimo, *Patrocinio de San Bernardino*, fines del siglo XVI. Altorrelieve. Xochimilco, Distrito Federal.

FIGURA 26. Anónimo, *Biombo del volador*, principios del siglo XVIII. Museo América, Madrid.

FIGURA 27. José de Bustos, *Castas*, 1725. Colección particular, París.

FIGURA 28. Miguel Cabrera, *Castas. De mestizo e india, coyote*, 1763. Óleo. C. E. Waldo Dentzel.

FIGURA 29. Anónimo, *Castas. De español y negra nace mulata*, fines del siglo XVIII. Óleo. Colonia Escandón, México.

FIGURA 30. Anónimo, *Castas. De mulato y española sale morisco,* fines del siglo XVIII. Óleo. Colonia Escandón, México.

FIGURA 31. Anónimo, *Castas. De negro e india nace lobo,* fines del siglo XVIII. Óleo. Colonia Escandón, México.

FIGURA 32. Gabriel J. de Ovalle, *Jesús clavado en la cruz*, 1749. Óleo. Museo de Guadalupe, Zacatecas.

FIGURA 33. Anónimo, *Patrocinio de la virgen sobre las mujeres*, siglo XIX. Pinacoteca de La Profesa.

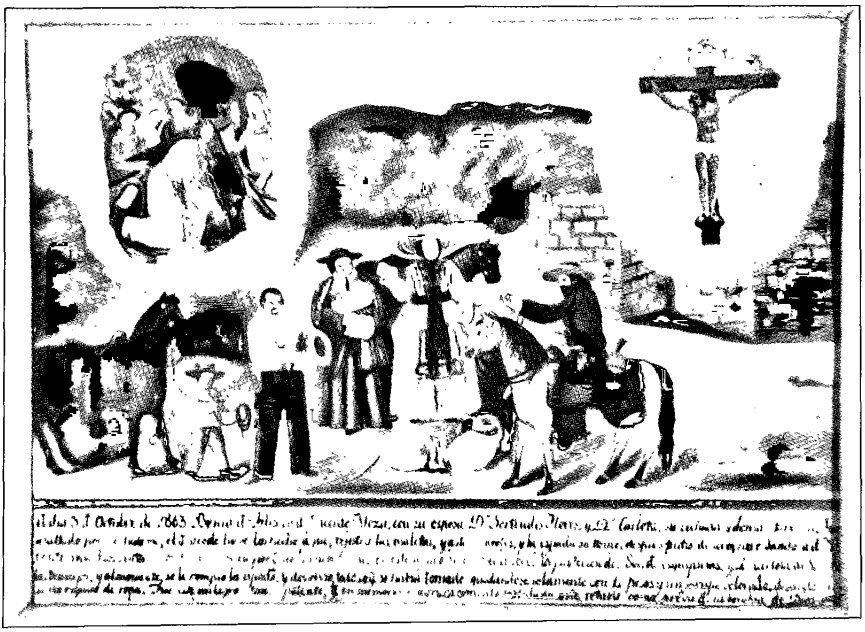


FIGURA 34. Anónimo, *Exvoto de un asalto en el camino*, 1863. Colección particular.

FIGURA 35. Anónimo, *Litografía de la patria independiente, ca.* 1822. Colección particular.

FIGURA 36. Anónimo, *Progresos de la República Mexicana*, 1848. Calendario de Galván.

cofradías. Reforzados por sermones y escritos, los cuadros tenían carácter devocional, pero también didáctico para orientar las conciencias, promover conductas virtuosas y evitar las viciosas. A veces los donantes se hacían retratar en ellas por una limosna (pues las cofradías de ánimas no contaban con rentas) pero generalmente las figuras representadas son arquetípicas. En ocasiones, en las predelas de los cuadros aparecen plasmados actos litúrgicos que las cofradías realizaban ante los altares de ánimas con misas, procesiones y ofrendas.

En esos lienzos las ánimas eran mostradas desnudas, gesticulando, con expresiones faciales y posturas corporales que denotan resignación, sufrimiento y petición. Algunas de esas almas portan atributos de poder (coronas, mitras o tiaras), otras la tonsura que distingue a los clérigos de los laicos, pero tales atributos no son signos de jerarquía sino de igualdad escatológica. A menudo, como en el cuadro de Acatzingo que incluimos en esta selección, las ánimas presentan rasgos étnicos propios de los negros o de los indios (figura 18). En el Purgatorio, a diferencia de lo que pasaba en la sociedad, se hacía efectivo el dogma de la comunión de los santos. Ahí las tres Iglesias que formaban el Cuerpo Místico de Cristo (la triunfante que habitaba en los cielos, la militante que vivía en la tierra y la purgante que penaba sus culpas) se comunicaban en una perfecta armonía, libres de las diferencias sociales y étnicas.[23] Era, junto con el cielo y el infierno, un espacio de inclusión.

## IV. Patrocinio indígena, ¿identidad indígena?

> Y después acá que Dios crió, y vinieron los hijos por la divina voluntad de Dios, el uno se llamaba Miguel Omacatzin y Pedro Ca Pollicano, que ellos son los mayores de todos los que quedaron y Dios les puso en el corazón diciendo o conversando entre estos dos amigos, y dijo el

[23] Jaime Ángel Morera González, *Las pinturas coloniales de ánimas del Purgatorio*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1998, pp. 71 y ss. (Tesis inédita de maestría en historia del arte.)

uno: aquí no tenemos a quien volver los ojos ni ha de venir de otra parte el que nos ha de decir lo que hemos de hacer [...] Y luego los dos que eran como padres de todos se consultaron el que habían de tener por patrón, y aquella noche se estaban acordando qué santo habían de escoger y el dicho Miguel Omacatzin no estaba dormido y vio un hermosísimo español que lo llamaba por su nombre y le dijo: Mírame que ya estoy aquí que me deseáis a que yo sea vuestro patrón. Yo me llamo Santiago que es mi gusto que yo os ampare. Y el dicho Miguel Omacatzin quedó muy espantado a que le hablase aquel santo.[24]

La historiografía tradicional ha visto a los pueblos indígenas como entidades explotadas y marginadas de un sistema colonial que las sometió y cuyo resurgimiento se dio a partir de la Independencia. Ambas afirmaciones deben ser matizadas. Las comunidades indias del virreinato presentaron una gran vitalidad y se amoldaron a los esquemas legales y religiosos del conquistador, con tan buenos resultados que gracias a ello pudieron mantener una cierta autonomía y sobre todo una gran cohesión interna.

Esta situación fue propiciada tanto por los frailes como por las autoridades virreinales desde el siglo XVI, con la creación de un esquema legal que contemplaba una república de indios separada de la de españoles y a la cual se le otorgó una serie de privilegios y exenciones: las concesiones de tierras del común (fundo legal) que no podían ser enajenadas; la conservación de sus lenguas autóctonas; un gobierno electo por los ancianos (cabildo) que fue controlado por una nobleza rica y de prestigio (caciques); una Iglesia consagrada con un santo patrono; la organización de instituciones comunales (cofradías, hospitales, cajas de comunidad); la exención en el pago de alcabalas, y la creación de tribunales especiales de justicia civil y eclesiástica para ellos.

El pueblo de indios nació así como una entidad corporativa; sus dirigentes administraban las finanzas de los bienes comunales de las cajas, se hacían cargo de las principales fiestas religiosas y representaban al pueblo en los litigios y en los actos ceremonia-

[24] Título primordial de Santiago Sula, Archivo General de la Nación, Ramo Tierras, v. 2548, exp. 11, fols. 23 r. y s.

les (como la recepción de virreyes, obispos o alcaldes mayores). Desde el siglo XVI el Estado español estableció con ellos un pacto que los dirigentes indios supieron usufructuar muy bien.

Por otro lado, estas comunidades tuvieron continuos contactos con el mundo cortesano español. Cada año se reunían en el palacio virreinal los gobernadores de los pueblos principales para la ceremonia de la entrega de las varas de mando, ceremonia que se repetía en las alcaldías mayores con los dirigentes de los pueblos de cada región. Las comunidades tenían continuamente pleitos en el juzgado de indios de la Audiencia e iban en peregrinación a los santuarios de las capitales o, cada dos o tres años, a comprar la bula de Santa Cruzada.[25] Todo ello los hizo familiarizarse con el ámbito cultural de los criollos y provocó la inserción de muchos de sus elementos en las formas de representación indígenas desde el siglo XVI.

Uno de los ejemplos más significativos de esa interacción fue el uso de la escritura con caracteres latinos que, junto a las pinturas sobre papel de tradición prehispánica, se convirtieron en instrumentos legales para defender sus derechos. El proceso se intensificó a raíz de los cambios introducidos por la nueva política agraria de Felipe II y por la amenaza sobre las tierras comunales que trajo consigo la expansión de la propiedad española desde fines del siglo XVI. Las comunidades indias se vieron forzadas a defender sus propiedades por medio de las composiciones (legalización de tierras ante la corona), de los pleitos judiciales y de documentos probatorios llamados "títulos primordiales". Éstos eran papeles escritos con letras latinas pero en las lenguas autóctonas, a veces con sencillas ilustraciones, y conservados en los archivos de los cabildos indígenas en un cofre con tres llaves. En ellos se guardaba la memoria de la fundación mítica del pueblo, realizada a menudo por órdenes de un santo a sus caciques a principios del siglo XVI, como el caso de Santiago Sula, mencionado al comienzo de esta sección. Por la forma del discurso, los títulos primordiales estaban relacionados con la transmisión oral (por sus adverten-

[25] D. Tanck, *Pueblos de indios y educación...*, p. 60.

cias, consejos y reprimendas y por sus reiteraciones que parecen fórmulas), pero también con documentos pictográficos antiguos.[26] Por su carácter de documentos probatorios existen numerosas copias y las que conocemos pertenecen a los años finales del siglo XVII, al XVIII y hasta al XIX.[27]

En los títulos se insiste en los temas que merecían ser recordados por la memoria colectiva. El primero y central son las tierras comunales, cuya demarcación se describe con gran minucia, y alrededor del cual giran los demás. El segundo es el de la conquista, hecho que se menciona como algo útil que permitió demarcar las tierras de cada pueblo; a excepción del de Santo Tomás Ajusco, en el que están presentes la tristeza y el lamento, la conquista se evoca como el inicio del pacto original entre la comunidad y el rey. Después se menciona la congregación del pueblo, el bautizo de los caciques, la elección del santo (como padre fundador) y la construcción de su iglesia como elementos legitimadores. Por último está el tema de las epidemias como castigo divino, pero también como parte del proceso de la pérdida de las tierras. A veces éstas son consideradas como parteaguas, mucho más significativos que la misma conquista.[28]

En las ilustraciones, como las del pueblo de Ocoyoacac, las imágenes centrales están relacionadas con los caciques fundadores, con el culto cristiano y el bautismo y con los ancianos que conservan la tradición. Escritos y pinturas fueron así no sólo documentos legales sino también muy útiles instrumentos en la transmisión de la memoria histórica colectiva (figura 19).

Emparentados con los "títulos primordiales" están los llamados mapas, grandes lienzos que se solían colgar en las oficinas de las

[26] Serge Gruzinski, *La colonización del imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pp. 104 y ss.

[27] Margarita Menegus Bornemann, "Los títulos primordiales de los pueblos de indios", en *Dos décadas de investigación en historia económica comparada en América Latina. Homenaje a Carlos Sempat Assadourian*, El Colegio de México/CIESAS/Instituto José María Luis Mora/CESU/UNAM, México, 1999, pp. 137-162.

[28] Paula López Caballero, *Los títulos primordiales del centro de México. Introducción y catálogo*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2000, p. 92. (Tesis inédita de licenciatura en historia.)

mayordomías de los templos, tal como los vemos todavía en los pueblos. En el de San Andrés Ahuashuatepec, el santo patrono aparece en el centro como "testigo de honor" flanqueado por Cortés, por la Malinche, por los reyes prehispánicos (los que hicieron el pacto), ataviados con penachos de plumas, y por cinco caciques, vestidos a la española para marcar su diferencia con los macehuales. Este mapa es uno de los varios que se conservan de la región de Tlaxcala, zona privilegiada por sus fuertes sentimientos localistas donde resurgió la idea de un antiguo senado de caciques originarios que para dejar constancia de ese *status* nobiliario y los derechos que conllevaba, hacían pintar a sus caciques fundadores con cacles de oro, ricas capas y escudos de armas (figura 20).

En el lienzo de San Bernardino Chalchihuapan, dependiente del señorío de Cholula, se representan 15 cuadretes con imágenes que se hacen pasar por escenas pintadas en el siglo XVI. En él aparece

> la participación militar de ese pueblo en la consecución del reino, con la mediación portentosa de la Virgen de los Remedios, la captura de los prisioneros gentiles, que se visten de pieles, y su sometimiento tributario [...] la alianza de los señores con el nuevo orden sellada por medio de las aguas del bautismo y [...] como epílogo un impensable recibimiento de su embajada ante el trono borbónico para recibir sus correspondientes títulos comunales.[29]

En el lienzo, que recuerda mucho a los títulos primordiales, la noción de pacto entre el rey de España y la comunidad indígena es más importante que el dato histórico de un Carlos V vestido con casaca y peluca como si fuera Carlos III (figura 21).

La mayor parte de estos mapas, así como las copias más recientes de los títulos primordiales, fueron hechos en una época de crisis para las comunidades indígenas. Entre 1766 y 1784 se eliminó la autonomía financiera de los municipios y se les sometió a la vigilancia y las decisiones del gobierno virreinal con el objetivo de reducir los egresos destinados a las fiestas religiosas (comidas

[29] Jaime Cuadriello, "El origen del reino y la configuración de su empresa", en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, 1999, p. 99.

ceremoniales, corridas de toros y fuegos pirotécnicos) y encauzarlos hacia las escuelas.[30] Por otro lado, los obispos borbónicos eliminaron numerosas cofradías que no tenían autorización episcopal y limitaron su funcionamiento adscribiéndolas al control de los curas párrocos. Cofradías y hospitales, que habían servido para reforzar los vínculos sociales y en algunas zonas para salvaguardar la propiedad comunal, sufrían con ello un duro golpe. Ambas reformas tendían a limitar el manejo de los fondos comunitarios por parte de los gobernadores y de los cabildos indígenas, que para entonces estaban ocupados ya por mestizos.[31]

En ese contexto, la pintura se convertía en el género de representación más idóneo para las elites indígenas, quienes por medio de ella se mostraban como miembros destacados de la sociedad, en nada menores a los españoles. Por ello, al igual que lo hacían los criollos, los caciques indomestizos acudieron a los hechos fundacionales del reino para legitimar unos privilegios que les estaban siendo arrebatados. Esta nobleza se mostraba a sí misma como colaboradora en la conquista, hecho que sin ella no habría podido llevarse a cabo; y sobre todo se hacía pintar en el acto de recibir el bautismo durante la primera etapa evangelizadora. En un lienzo colocado en la capilla bautismal del templo de Tonantzintla (Puebla), junto al bautizo de Cristo en el Jordán, los caciques del pueblo colocaron una escena de los señores de Tetzcoco recibiendo el agua sacramental, agua que significaba al mismo tiempo conversión y alianza. Es por demás significativo la equiparación en dignidad y presencia de los señores indígenas con Cortés y los españoles colocados frente a ellos en el cuadro (figura 22).

Para los caciques del siglo XVIII, una escena del bautizo de sus predecesores en la etapa de la fundación del reino los convertía a ellos en cristianos viejos, con lo que quedaban liberados del estigma de la idolatría. Pero algunos fueron más allá: haciendo uso del mito criollo de la predicación del apóstol santo Tomás como

[30] D. Tanck, *Pueblos de indios y educación...*, pp. 18 y ss.

[31] Serge Gruzinski, "La segunda aculturación; el Estado ilustrado y la religiosidad indígena en Nueva España", *Estudios de Historia Novohispana*, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1985, vol. VIII, pp. 175-202.

Quetzalcóatl, se pintaron recibiendo la predicación de su boca y venerando la cruz que traía. Así los pinta un lienzo encargado a Juan Manuel de Yllanes por Ignacio Faustinos Mazihcatzin, descendiente de la nobleza indígena de Ocotelulco y cura párroco de Yehualtepec. Los caciques tlaxcaltecas, con trajes a la española, junto con su pueblo asisten atentos a la predicación arengados por una alegoría de Nueva España que parece vaticinar su próxima redención, mientras una mujer que amamanta, quizás al futuro pueblo cristiano, mira al espectador. El lienzo formaba parte de un conjunto, del que nos quedan los bocetos acuarelados, que incluían representaciones de Juan Diego con la Virgen de Ocotlán, de Diego Lázaro con san Miguel, de don Nicolás de Dios Puizón, indio cacique del Perú, de Catarina Tegakovita, la venerable india iroquesa adscrita a la misión jesuítica francesa de Canadá, y el martirio de los niños de Tlaxcala. En una extraordinaria visión americana, este sacerdote indomestizo hermanaba las glorias de su patria chica con las de los indígenas de otras latitudes, para mostrar a Tlaxcala como primera sede del cristianismo novohispano y a los indios como sujetos de una elevada espiritualidad y como discípulos fieles de la predicación apostólica (figura 23).[32]

Es muy significativa la inclusión en la serie de los niños mártires (dos de ellos hijos de caciques), tema que recibió una amplia difusión en el mundo indígena desde el siglo XVII y que fue central para afianzar la identidad de los tlaxcaltecas a fines del XVIII. La exaltación de esos niños se convirtió en una prueba fehaciente del importante papel que jugó su nobleza en el proceso evangelizador, tan destacado como el que había tenido en la conquista militar. Entre 1795 y 1803 se pintaban dos enormes lienzos en la parroquia de Atlihuetzia en Tlaxcala con el tema del martirio de esos niños y en uno de ellos el cacique, aunque pagano e idólatra, aparece vestido con una lujosa capa de plumas y un penacho de

[32] Jaime Cuadriello, *Las glorias de la república de Tlaxcala. El patrocinio de una iconografía indocristiana*, Universidad Iberoamericana, México, 1999. (Tesis inédita de doctorado.) Agradezco al autor haberme facilitado una copia de este novedoso y original trabajo. De los bocetos para los lienzos se conservan cuatro en el Museo Nacional de Arte de México, y de las pinturas dos, la de los niños mártires en la curia episcopal de Tlaxcala y el de santo Tomás en la sacristía de la basílica de Ocotlán.

grabado europeo, mientras su mujer porta un rico huipil con encajes de Holanda (figura 24).

Esta imagen de riqueza y refinamiento es la que nos dejan ver también los numerosos cuadros donde la nobleza indígena se hizo retratar como donante y de los que tenemos muestras desde el siglo XVI. En el relieve del altar mayor del templo de Xochimilco, bajo el patrocinio de san Bernardino, aparecen en primer plano un devoto cacique con su mujer; mientras que ella luce un huipil a la indígena, él viste a la española y hasta su rostro podría confundirse con el de un peninsular si no fuera por la tilma atada a su hombro (figura 25).

Cuando los caciques indomestizos se mandaban retratar, sus mecanismos de representación eran los mismos que los de los españoles y criollos (vestido rico, culto religioso, pasado glorioso, retratos como donantes, hasta el lenguaje formal); en esos términos impuestos por la cultura dominante se definía su actuación pública, ante la cual debían mostrarse como cristianos viejos, como gente civilizada y como vasallos fieles del rey. La identidad indígena se construyó así a partir de los patrones occidentales (a cuyo sistema los caciques pretendían estar integrados) y haciendo uso de los mismos mecanismos de identificación y equiparación que los criollos. Con todo, la tradición indígena era la que daba a estos caciques mestizos su imagen de autoridad y su signo de *status* privilegiado, derivado del carácter corporativo de sus comunidades. En ellos, el uso de lo indígena como una estrategia de diferenciación se volvió desde el siglo XVI un mecanismo básico de supervivencia frente al español, pero también (y sobre todo) frente al criollo.[33]

## V. Los espejos de una sociedad plural

Ésta [la sociedad novohispana] se compone de diferentes castas que han procreado los enlaces del español, indio y negro: pero confun-

[33] El tema ha sido tratado con amplitud en el capítulo anterior por Pablo Escalante.

diendo de tal suerte su primer origen que ya no hay voces para explicar y distinguir estas clases de gentes que hacen el mayor número de habitantes del reino. Degenerando siempre en sus alianzas, son correspondientes sus inclinaciones viciosas, miran con entrañable aborrecimiento la casta noble del español y con aversión y menosprecio al indio. No se acomodan a las honradas costumbres de aquél ni a las humildes y algo laboriosas de éste, y a la verdad, pudieran bien compararse las castas infestas de Nueva España [coyote, lobo, tente en el aire, saltaatrás] a las de los verdaderos o supuestos gitanos de la antigua.[34]

En un biombo del siglo XVIII que se encuentra en el Museo de América de Madrid (que muestra un paraje de San Agustín de las Cuevas en Tlalpan) los pinceles han dado vida a ese abigarrado y colorido mundo descrito por el autor anónimo citado por Hipólito Villarroel en su testimonio, aunque sin la carga negativa y de exclusión que éste les daba. Al fondo aparece retratado el siempre presente mundo indígena con sus trajes y sus fiestas; en una de las escenas se muestra un mitote (una de las danzas denominadas "de mecos") en el que guerreros-tigre que parecen salidos de un códice antiguo (con sus *chimalli* y adornos mexicas) bailan junto con indios chichimecas emplumados y semidesnudos semejantes a los salvajes creados por la imaginación europea 200 años atrás. Cerca de ellos se lleva a cabo una fiesta de desposorios, con sus fuegos pirotécnicos, su música y sus pantomimas. En el primer plano es representado el mundo mestizo dando vueltas en el palo volador, cantando y peleando acompañado del infaltable pulque; la escena es contemplada por una pareja criolla que monta a caballo detrás de unos nopales (figura 26).

Lo que mostraba esta vista (como muchas otras realizadas por los pintores criollos desde la última década del siglo XVII) era una sociedad muy mestizada en la que convivían los diversos grupos étnicos, una sociedad que hacía patente la inutilidad de las leyes que separaban a la población en dos repúblicas y que ponían cor-

[34] Hipólito Villarroel, *Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España*, introducción de Beatriz Ruiz Gaytán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, p. 213.

tapisas a las uniones entre gente de diferente color de piel. En efecto, a la mezcla de sangre entre españoles e indígenas que se dio desde los primeros días de la conquista, se agregó muy pronto la presencia de esclavos africanos y asiáticos, lo que forjó una sociedad cada vez más plural y compleja; en ella, sin embargo, el paradigma social se seguía definiendo en los términos occidentales y, a partir de ellos, en sus imágenes se continuaban estableciendo exclusiones e inclusiones.

En el siglo XVIII hizo su aparición en Nueva España un género pictórico que mostró esa diversidad y esas definiciones: los cuadros de castas. En ellos se describen (por lo común) 16 escenas, con grupos de familias nucleares, con sus actividades laborales y con sus objetos, alimentos, plantas y animales, identificados todos por medio de leyendas. Esta pintura nació bajo las condiciones de un mercado europeo de coleccionismo, cuya curiosidad y afán "científico" demandaba escenas exóticas y clasificadas en los términos esquemáticos del movimiento ilustrado, recurriendo a recetas europeas para representar los tipos físicos (por ejemplo el esquema de familia nuclear a menudo inexistente entre los grupos marginados novohispanos); pero sin duda en ellos también quedaron plasmados muchos aspectos de la realidad social que sus autores contemplaban diariamente.

En las primeras series pintadas durante las décadas iniciales del siglo XVIII se puso un énfasis especial en el lujo. En el cuadro denominado *De español e india produce mestizo*, de Juan Rodríguez Juárez (uno de los más tempranos del género), aparecen figuras de medio cuerpo lujosamente ataviadas con joyas y ricas telas sobre fondos neutros. Aunque no se representara un hecho común (pues no se daban los matrimonios entre nobles criollos e indias), con esta obra (y con otras contemporáneas) se trataba de exportar la imagen de un virreinato pleno de riqueza, para contrarrestar los prejuicios europeos sobre América, actitud que también aparecía reflejada en la retórica (figura 27).

Aunque difundir esa imagen favorable del virreinato siguió estando en la mira de los pintores a lo largo de la centuria, a partir de 1750 el espectro social representado se amplió y junto al

lujo también se plasmó la miseria. En una serie firmada por Miguel Cabrera (1763) las primeras ocho pinturas, donde el dominante racial es el español, muestran a los personajes con atuendos lujosos y dos de ellos en actividades relacionadas con el comercio. En el resto, donde los componentes predominantes son el indio y el negro, los oficios modestos y los vestidos raídos son los elementos comunes. En todos los cuadros de esta segunda época se agregaron a las escenas, además, las frutas y objetos de la tierra, como la piña que aparece en el cuadro de Cabrera, *De mestizo e india, coyote* (figura 28). En algunas series de esta etapa, las peleas familiares son parte de la acción, y en varias de ellas son las personas de sangre negra (a las que por el estigma de la esclavitud se les daban cargas de atavismo y degeneración) las mostradas como más proclives a la violencia. En uno de estos ejemplos (el del cuadro llamado *De español y negra nace mulata)* la pelea se desarrolla entre un oficial del ejército español (de los llamados "blanquillos" del segundo regimiento de América) contra una negra criolla que parece ser la dueña del merendero que sirve de escenario a la acción. Además de la violencia intrafamilar, de la que hay numerosas constancias en los archivos judiciales, lo que se deja notar en este y otros muchos cuadros del género es el abundante número de mujeres independientes, administradoras de un negocio propio y sustentadoras de la economía familiar (figura 29).

A pesar de esas muestras de violencia, las actitudes negativas no son comunes en los cuadros de castas. Por lo general la visión que ofrecen es de gente trabajadora, cuya diversión siempre se da de manera moderada, incluso en aquellos espacios (frecuentemente representados) donde se departe alrededor de una batea de pulque. Ese ambiente de agradable bienestar es el que nos muestra el cuadro *De mulato y española sale morisco*, en el que el tema central es el juego de cartas amenizado por la ingestión de chocolate en un jardín paradisiaco. En él se muestra el ámbito doméstico como un espacio de convivencia y de intercambio entre las etnias. Sorprende además la presencia, constante en muchos cuadros, de un hombre de color que desposó a una mujer blanca, cuando lo constante era la relación inversa. La imagen de la dama

negra ataviada con vistoso atuendo (¿la abuela o la sirvienta?) es otro elemento que nos habla de la fuerte comunicación interracial que se dio en el ámbito doméstico donde las tradiciones culinarias, mágicas, lingüísticas y narrativas de cuatro continentes se entrecruzaban y mestizaban (figura 30).

El otro ámbito de convivencia reflejado en los cuadros fue el laboral. En uno que se titula *De negro e india nace lobo* está representado un ambiente poco común en la pintura virreinal: una hacienda y trapiche de azúcar (figura 31). En él queda de manifiesto la extendida presencia de africanos en estas empresas hasta el siglo XVIII y su pronta asimilación al ámbito indígena por la falta de mujeres de su etnia. La imagen del negro en la sociedad virreinal había sufrido para entonces muchos cambios; de ser seres rebeldes y peligrosos asociados a menudo con el Demonio se fueron transformando en personajes del folclor urbano, como aparecen en algunas obras de Sor Juana. En los cuadros de castas sucede un cambio similar con la imagen del indio, el cual, de ser una figura emblemática o histórica pasó a convertirse en un "tipo popular" más.

En los cuadros de castas podemos observar dos estrategias de representación social. Por un lado, su misión consistía en imponer orden en una sociedad confusa y subrayar la preeminencia de los grupos blancos (españoles) sobre los demás, de ahí que ellos sean los que inicien las series.

> El despliegue de la idea de la familia servía para naturalizar la jerarquía generalizada que se representaba en las pinturas de castas. Puesto que la subordinación de la mujer al hombre y del hijo a la madre se consideraba como natural, otras formas de jerarquía social podían representarse en términos familiares para patentizar que las diferencias sociales eran categorías naturales.[35]

Insistir en la jerarquización era un medio de garantizar la subsistencia de un sistema en el que las rupturas se hacían cada vez mayores.

[35] Ilona Katzew, "La pintura de castas. Identidad y estratificación social en la Nueva España", en *New World Orders. Casta Painting and Colonial Latin America*, Americas Society Art Gallery, Nueva York, 1996, p. 110.

Además de la jerarquía, en los cuadros de castas la principal estrategia de representación insistía en que la estratificación de la sociedad estaba determinada por la raza, clasificada en una taxonomía aparentemente rigurosa; sin embargo en el vestido, en las actitudes y en los ambientes domésticos y laborales se nos muestra una realidad muy distinta y lejana al de la rigidez racial. De hecho, la expansión económica del siglo XVIII había permitido el ascenso social de muchos grupos de color. Ya desde la centuria anterior el término social de diferenciación utilizado comúnmente no era el racial, sino otro que se relacionaba con la representación: la calidad de la persona. Tal apelativo tenía que ver con el oficio, la legitimidad de nacimiento, la manera de vestir, la pertenencia a corporaciones y cofradías de prestigio.[36] Por otro lado, existía una gran permeabilidad que permitía transitar fácilmente de una etnia a otra. La insistencia en la diferenciación por la vestimenta fue una constante en todo el periodo virreinal, como lo muestra un bando que rezaba: "porque en poniéndose el indio capotes, zapatos y medias y criando melena, se hace mestizo y a pocos días español libre del tributo, enemigo de Dios, de su iglesia y de su rey".[37] La necesidad de normar la forma de vestir como un medio para imponer límites sociales sólo era prueba de lo común de tales transgresiones. Mestizos y mulatos habían asimilado las exigencias de representación de la sociedad cortesana criolla y la utilizaban para blanquearse.

Para gente de tan diversa calidad como eran los mestizos, los mulatos y los africanos, cuyo único distintivo era compartir un color de piel más o menos oscuro, era imposible reconocerse a sí mismos como un grupo cultural con identidad propia. Aunque entre ellos existiera una espesa red de relaciones sociales, de vínculos clientelares y de mecanismos de solidaridad, no poseían un sentimiento de grupo, ni una norma social u oficial que los diferenciase, ni símbolos o instituciones que les dieran sentido de

[36] Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Familia y orden colonial*, El Colegio de México, México, 1998, p. 14.

[37] Fray José de la Barrera, cura franciscano de Santa María, "Sobre los inconvenientes de vivir los indios en el centro de la ciudad", *Boletín del Archivo General de la Nación*, vol. IX, enero-marzo de 1938, núm. 1, p. 20.

comunidad, ni una elite intelectual que los construyese. Mientras que los indios tenían sus lenguas, sus propiedades y sus instituciones comunales, y los criollos sus símbolos de identidad y su historia inventada, lo cual les permitía forjar una conciencia de identidad, los mestizos, los mulatos y los africanos no poseían modelo alguno para autodefinirse. Hablaban castellano, trabajaban y dependían de los españoles y de los criollos, cuyo patrón definía sus normas de vida. Ciertamente habían desarrollado muchos mecanismos de resistencia, manipulando la legalidad que a veces trataba a todos los ciudadanos por igual y a veces hacía distinciones raciales, pero sus esfuerzos no sobrepasaron la línea de la supervivencia.

En los documentos se denomina a los mestizos "gente vil y despreciable" y se les culpa de pervertir a los indios con sus vicios y con su rebeldía. Se les asocia con la ilegitimidad de nacimiento por lo que se les excluye de algunos oficios y dignidades (como el sacerdocio). Los términos de exclusión ahora son morales. En una serie de cuadros del pintor zacatecano Juan Gabriel de Ovalle sobre la pasión de Cristo, los personajes negativos son pintados con el color de la piel oscura, mientras los "buenos" son los blancos con rasgos españoles. Al igual que sucedía con el indígena, la exclusión aquí es la tónica que rige la representación (figura 32).

Sin embargo, frente a esta actitud discriminatoria tenemos las poesías festivas de Sor Juana (las llamadas ensaladillas), en las que aparecen indios, criollos, mestizos y mulatos cantando con sus propias voces pero vistos todos como "hijos de la patria". En ella, y en muchos autores del siglo XVIII, la patria mexicana ya no era sólo una palabra que definía la tierra; el término abarcaba también a todo un pueblo. En sus escritos, al igual que en las pinturas de castas, se reflejaba la convivencia nacida de dos siglos de mestizaje. Con todo, a diferencia de lo que había pasado con lo indígena, lo mestizo no fue integrado en el campo simbólico de la identidad criolla. Su presencia formaba parte del paisaje social, pero no era considerada como lo propio ni como lo específico novohispano. El mestizaje era una realidad ineludible, pero no

era un timbre de orgullo que pudiera mostrarse dentro del aparato de representaciones patrias.

## Epílogo

A mediados del siglo XIX se estaba pintando un cuadro de "patrocinio" que en la actualidad se encuentra en la pinacoteca de La Profesa. En él, la virgen acoge bajo su manto protector a un grupo de mujeres de diversos estratos y condiciones sociales: una burguesa, una monja, una indígena, una mestiza. En el cuadro se puede notar la nueva concepción que el siglo XIX tiene sobre la mujer y sobre su papel como promotora de la devoción doméstica; también se descubre una visión integradora que rebasa el corporativismo virreinal e incluye a todos los grupos de la sociedad. Pero lo que más nos llama la atención es que varios lustros después de consumada la Independencia todavía siguiera funcionando un género pictórico (el patrocinio), reflejo de una concepción religiosa que había cambiado muy poco desde el siglo XVI (figura 33).

De hecho, la Iglesia no perdió con la Independencia sus muchos privilegios económicos y sociales y la religión católica siguió teniendo todo el apoyo oficial, además de una fuerte presencia entre las masas y las elites. Es por ello que una parte considerable de las imágenes que pintaban a los mexicanos seguían expresándose en cuadros religiosos. Ejemplo claro de esto fue el exvoto, retrato de una sociedad en cambios, donde se reflejan todas las vivencias cotidianas de la violencia (asonadas políticas, asaltos de caminos), pero que es muestra al mismo tiempo de una religiosidad que continuaba depositando todas sus esperanzas en la protección de los santos (figura 34). La conciencia de identidad del criollo y del indígena del periodo virreinal, que se había forjado dentro de una matriz más religiosa que política, rebasaba los años de la Independencia y se convertía en uno de los pilares de la conciencia mexicana, conciencia que iba tomando poco a poco rasgos nacionales. El guadalupanismo de los siglos XIX y XX constituye un claro ejemplo de ello.

Con todo, no cabe duda de que la entrada de la modernidad provocaba profundos cambios en la sociedad mexicana del siglo XIX y fomentaba una visión más laica del mundo, visión que permeó obviamente las nuevas tomas de conciencia identitaria. Sin embargo, el proceso de secularización, los avances tecnológicos y científicos y la fuerte presencia de la esfera de lo privado y de la intimidad propios de esta modernidad laica ya se habían comenzado a perfilar en las elites de la sociedad ilustrada virreinal desde mediados del siglo XVIII. En este sentido podemos considerar los cuadros de castas como un antecedente de la pintura costumbrista mexicana y al periodo virreinal tardío como el ámbito donde tomaron cuerpo y consistencia "nacional" varios de los símbolos de la futura patria mexicana. De hecho, la misma representación de esa patria como una india con flechas y carcaj siguió funcionando después de la Independencia y casi con los mismos atributos que poseía la alegoría de Nueva España. En una litografía fechada alrededor de 1822, la patria aparece como una india chichimeca sentada sobre un dócil león (¿España?) y rodeada de los símbolos y figuras "novohispanos" (águila, nopal, maguey, lagarto, árbol florido, volcanes) que comparten el campo semántico con otros de carácter republicano (bandera, acta de Independencia, América rompiendo las cadenas que la ataban al Viejo Continente). Esta patria india tiene una actitud pensativa y optimista (figura 35).

En abierto contraste con esa imagen está un grabado anónimo aparecido en el calendario de Galván de 1848, un año después de la guerra con Estados Unidos. Ahí, la República Mexicana está vestida y ataviada como la cacica novohispana y flanqueada por una cornucopia de la abundancia, por un nopal y por una fecha, 1821. Pero, debajo de esta visión optimista, aparece un abismo al cual se precipitan tanto la riqueza como la patria, quien cae desesperada (figura 36).[38] Sin duda, para los hombres de 1847 la invasión estadunidense fue un duro golpe para la integridad nacional, aunque en el futuro este hecho se convertiría en uno de los principales catalizadores de la conciencia nacional. De hecho

[38] Jaime Cuadriello, "La personificación de la Nueva España...", p. 150.

entre esta fecha y la Guerra de Reforma es cuando podemos marcar el final de una época. En muchos aspectos el virreinato no termina en 1821 sino hasta entonces, aunque sus bases religiosas y algunos de los rasgos de su indigenismo sigan presentes hasta nuestros días.

## BIBLIOGRAFÍA

Archivo General de la Nación, Título primordial de Santiago Sula, Ramo Tierras, v. 2548, exp. 11, fols. 23 r. y s.

Barrera, fray José de la, "Sobre los inconvenientes de vivir los indios en el centro de la ciudad", *Boletín del Archivo General de la Nación*, vol. IX, enero-marzo de 1938, núm. 1.

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, Barcelona, 1992.

———, *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Manantial, Buenos Aires, 1996.

Ciudad Real, Antonio de, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, 2a. ed., Josefina García y Víctor Castillo, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1976 (Serie de historiadores y cronistas de Indias, 6).

Clavijero, Francisco Javier, *Historia antigua de México*, edición facsimilar del manuscrito original, Sociedad Mexicana de Bibliófilos, Telmex, México, 1997.

Corvera Poire, Marcela, *El patrocinio. Interpretaciones sobre una manifestación artística novohispana*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1991. (Tesis inédita de licenciatura en historia.)

Cruz, sor Juana Inés de la, romance "Grande Duquesa de Aveyro", *Obras completas*, v. 1, prólogo de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, pp. 102-103.

Cuadriello, Jaime, "San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y virrey de las Indias", en *Memoria, Revista del Museo Nacional de Arte*, núm. 1, otoño-invierno, México, 1989, pp. 5-33.

———, "Los jeroglíficos de la Nueva España", *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, 1994.

———, "La personificación de la Nueva España y la tradición de la iconografía de los reinos", en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica.*

*Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Universidad Jaime I, Valencia, 1999.

Cuadriello, Jaime, "El origen del reino y la configuración de su empresa", en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, 1999.

———, *Las glorias de la república de Tlaxcala. El patrocinio de una iconografía indocristiana*, Universidad Iberoamericana, México, 1999. (Tesis inédita de doctorado.)

Curiel, Gustavo, y Antonio Rubial, "Los espejos de lo propio. Ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal", en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, Fomento Cultural Banamex, México, 1999.

Elias, Norbert, *La sociedad cortesana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

Florencia, Francisco de, y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, introducción de Antonio Rubial García, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995.

Gonzalbo, Pilar, "Lo prodigioso cotidiano en los exvotos novohispanos", en *Dones y promesas. 500 años de arte ofrenda*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1996, p. 58.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar, *Familia y orden colonial*, El Colegio de México, México, 1998.

Grijalva, Juan de, *Crónica de la Orden de Nuestro Padre San Agustín en las provincias de Nueva España en cuatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592*, edición de Nicolás León, Porrúa, México, 1985.

Gruzinski, Serge, "La segunda aculturación; el Estado ilustrado y la religiosidad indígena en Nueva España", *Estudios de Historia Novohispana*, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1985, vol. VIII, pp. 175-202.

———, *La colonización del imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

Katzew, Ilona, "La pintura de castas. Identidad y estratificación social en la Nueva España", en *New World Orders. Casta Painting and Colonial Latin America*, Americas Society Art Gallery, Nueva York, 1996.

Keen, Benjamin, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

López Caballero, Paula, *Los títulos primordiales del centro de México. Introducción y catálogo*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2000. (Tesis inédita de licenciatura en historia.)

Menegus Bornemann, Margarita, "Los títulos primordiales de los pueblos de indios", en *Dos décadas de investigación en historia económica comparada en América Latina. Homenaje a Carlos Sempat Assadourian*, El Colegio de México/CIESAS/Instituto José María Luis Mora/CESU/UNAM, México, 1999, pp. 137-162.

Montiel Bonilla, Alejandro, *El teatro de virtudes de Sigüenza y Góngora. ¿Pilar del nacionalismo o texto cortesano del siglo XVII?*, Secretaría de Cultura, Puebla, 1999.

Morera González, Jaime Ángel, *Las pinturas coloniales de ánimas del Purgatorio*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1998. (Tesis inédita de maestría en historia del arte.)

Rubial, Antonio, "Taumaturgos, héroes y dioses. La figura de los santos en los ámbitos religiosos novohispanos", *Investigaciones religiosas*, Monterrey, Nuevo León, 1999, núm. 1, pp. 7-25.

———, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, Fondo de Cultura Económica/Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1999.

Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Teatro de virtudes políticas*, prólogo de Roberto Moreno de los Arcos, UNAM, México, 1986.

Tanck de Estrada, Dorothy, *Pueblos de indios y educación en el México colonial, 1750-1821*, El Colegio de México, México, 1999.

Villarroel, Hipólito, *Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España*, introducción de Beatriz Ruiz Gaytán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.

# *Retrato de un siglo. ¿Cómo ser mexicano en el* XIX*?*

RAFAEL BARAJAS DURÁN

*A Antonio Santamaría*

*Ah! ah! Monsieur est Persan? c'est une chose bien extraordinaire! Comment peut-on etre persan?*
MONTESQUIEU

## INTRODUCCIÓN

En las famosas *Cartas persas* de Montesquieu publicadas en 1721, un árabe cuenta de la conmoción que su persona causa en París: "¡Cosa admirable! Veía mis retratos por doquier". Y cuando un grupo se entera de que él es persa, se escucha un murmullo: "¡Ah! ¡ah! ¿el señor es persa? ¡Esto es cosa bien extraordinaria! ¿Cómo puede uno ser persa?"[1]

¿Qué hay que hacer para ser persa? ¿Por qué es extraordinario ser persa? ¿Por qué se le retrata tanto? Estas preguntas no tienen nada de cándido. Toda nacionalidad es un misterio, toda colectividad está llena de enigmas. Los filósofos de la Ilustración, como Montesquieu, encuentran en la falsa ingenuidad, la ironía y la sátira formas de cuestionar a los reyes, a la religión, a los regíme-

[1] Ch. de S., barón de Montesquieu, "Lettre xxx", *Lettres Persanes*, en Lagarde y Michard, Collection litteraire, vol. XVIII, París, 1964, p. 83. Traducción del autor.

nes monárquicos. El pensamiento de la Ilustración es una de las raíces de la revolución burguesa, una revolución social y política radical que destruye al sistema monárquico y está en el origen de muchas repúblicas.

Las bases del Estado-nación que hoy conocemos como República Mexicana se plantean a fines del siglo XVIII y se consolidan a lo largo del siguiente siglo. Durante este proceso surgen y adquieren sentido vocablos como el gentilicio de *mexicano*, construcciones ideológicas como la del *nacionalismo mexicano* y el concepto mismo de *lo mexicano*. Sin embargo, la aparición de esta nueva colectividad está llena de enigmas y misterios: ¿cómo puede uno ser mexicano?, ¿qué se necesita para ser mexicano?, ¿cómo es un mexicano?... y es entonces cuando el mexicano comienza a ser retratado.

En el siglo XIX, periodo en que México busca consolidar una identidad propia, florece el género del retrato y varios artistas se esmeran en representar rostros, tipos, arquetipos y personajes populares de la nueva nación, es decir, a los mexicanos.

A través de los retratos del siglo XIX podemos ver cómo nace, se consolida y evoluciona el concepto y la imagen de lo mexicano y los mexicanos. Ésta es una historia cuyo origen se remonta a finales del siglo XVIII.

## La invención del mexicano: del salvaje al hombre civilizado

El concepto que hoy tenemos de lo mexicano es relativamente reciente y fue vislumbrado por vez primera a fines del siglo XVIII por ciudadanos de una entidad que ya no existe: el virreinato de la Nueva España —aunque la República Mexicana tiene su origen en esta colonia española, es necesario tener siempre presente que México y la Nueva España son entidades diferentes desde el punto de vista económico, político, cultural, social e incluso geográfico.

Desde que se consuma la Conquista hasta la primera década del siglo XIX, los ciudadanos novohispanos viven en una sociedad

rígida y estable donde la autoridad de la corona y el régimen de castas establecen la forma esencial de identificación de las colectividades. Los americanos avecindados en la Nueva España son indios, mestizos, castas o criollos antes que novohispanos, y lo que los unifica es que todos son súbditos del rey de España. Estos grupos son esencia de las diversas identidades de lo mexicano, pero en ellos no existe conciencia de ello. Sin embargo, los enormes privilegios que tienen los peninsulares en su colonia hacen inevitable que los nacidos de América pronto adquieran conciencia de que ellos no son españoles, sino algo diferente, singular.

Octavio Paz escribe que "la conciencia de la singularidad novohispana aparece temprano, al otro día de la conquista";[2] la investigadora Silvia Vargas precisa que "los elementos de esta singularidad se formarán poco a poco, a través de tres largos siglos de vida colonial".[3] El proceso es lento, pero acaba dando frutos. La conciencia de la singularidad novohispana evoluciona lenta pero inexorablemente en una conciencia *mexicana*.

En la segunda mitad del siglo XVIII, el rey Carlos III expulsa de la Nueva España a la Compañía de Jesús. Muchos de los jesuitas que se exilian en Europa, como Francisco Javier Alegre, Francisco Javier Clavijero, Rafael Landívar o Juan Luis Maneiro, se enfrentan al hecho de que, a pesar de ser súbditos del rey de España, no se sienten del todo españoles y, como suele ocurrir con los exiliados, padecen una intensa nostalgia por su tierra. El ensayista español Miguel Batllori explica que "aquellos españoles americanos no eran ya españoles puros ni todavía americanos puros; representaban una fase regionalista prenacional".[4]

En 1780 el veracruzano Francisco Javier Clavijero —indignado por los denigrantes comentarios "científicos" sobre los america-

[2] Octavio Paz, "Entre orfandad y legitimidad", prefacio a Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe, la formación de la conciencia nacional en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, p. 15.

[3] Silvia Vargas Alquecira, *La singularidad novohispana en los jesuitas del siglo XVIII*, UNAM, México, 1989, p. 16.

[4] Miguel Batllori, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos españoles, hispanoamericanos, filipinos. 1767-1814*, Biblioteca Románica Hispánica II, Estudios y Ensayos, Gredos, Madrid, 1966, p. 578. Citado por Silvia Vargas, *La singularidad novohispana...*, p. 42.

nos de algunos escritores europeos— publica en Bolonia, Italia, su *Historia antigua de México*, la que presenta como "Una historia de México escrita por un mexicano".[5] Sin embargo, la conciencia patriótica de Clavijero es aún imprecisa ya que, aunque se dice mexicano, se refiere a los españoles diciéndoles "mis nacionales",[6] y utiliza el término *mexicano* para referirse a los indios del antiguo México, no a los indios de su tiempo. Según algunos autores, estas contradicciones prueban que estos jesuitas exiliados eran más "regionalistas" que "mexicanistas";[7] sin embargo, es claro que, como dice Jacques Lafaye, "Clavijero era *ya* un mexicano, altamente consciente de serlo".[8]

Durante siglos los europeos visualizan las civilizaciones prehispánicas a través de la obra de autores que dibujan, a partir de relatos de terceros, imágenes alucinadas donde imperan el salvajismo, la crueldad y la barbarie; no escapa a esta lógica ni Theodor de Bry quien, a principios del XVII, hace una serie de grabados en los que pretende denunciar los excesos de los españoles contra los indios americanos (figura 1).

Todavía en la segunda mitad del siglo XVIII, el célebre naturalista Buffon escribe:

> los pueblos de cráneo prismático del Archipiélago oriental de la Oceanía y de la América Central, nos han parecido ser la posteridad degenerada de hombres de la forma superior de cráneo [...] Los padres suelen matar o esponer á la muerte a sus propios hijos. El hijo del salvaje, habituado a padecer sin quejarse, se acostumbra á toda clase de privaciones, y muestra suma indiferencia al dolor [...] Casi todos andaban desnudos aún en las regiones frías, ignoran la labranza y viven de la caza [...] Todos los americanos idólatras son polígamos,

[5] Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México*, edición del original escrito en castellano, colección Sepan cuantos..., núm. 29, Porrúa, México, 1964, p. XVII.

[6] *Ibidem*.

[7] Jesús Gómez Fregoso, "Francisco Javier Clavijero: grandeza y miseria del nacionalismo", en *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural (1572-1972)*, Jus, México, 1972, p. 87.

[8] Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe...*, p. 174.

muy propensos a la embriaguez con cualquiera clase de bebidas espirituosas.[9]

A lo que Clavijero responde:

> Lo que yo diré va fundado sobre un serio y prolijo estudio de su historia, y sobre el íntimo trato de los mexicanos por muchos años [...] Sus almas son en lo radical como las de los demás hombres, y están dotados de las mismas facultades. Jamás han hecho menor honor a su razón los europeos que cuando dudaron de la racionalidad de los americanos.[10]

Para ilustrar su *Historia*, Clavijero hace grabar 20 láminas que buscan recrear ritos, escenas, costumbres, personajes y objetos prehispánicos. El autor explica que "los caracteres mexicanos y las figuras de ciudades, de los reyes, armas, vestidos y escudos [...] están sacadas de varias pinturas mexicanas [...] Todas las otras figuras están dibujadas conforme a lo que hemos visto con nuestros ojos y a lo que refieren los historiadores antiguos".[11] Estas estampas están documentadas y buscan retratar con precisión la sofisticación y los logros culturales de los antiguos mexicanos, pero a pesar de las instrucciones de Clavijero, el dibujante visualiza a los antiguos mexicanos a partir de los antiguos europeos. Por ejemplo, en la estampa titulada *Sacrificio gladiatorio*, dos indios vestidos con taparrabos y armados con escudos de cuero y hachas de pedernal combaten sobre una piedra ritual. Sin embargo, además de que dicho combate tiene lugar en una ciudad de anchas avenidas bordeadas por palacios de dos pisos coronados por almenas, los gladiadores y su público tienen rasgos europeos. A pesar de las instrucciones del jesuita, el dibujante no pinta mexicanos, sino romanos con costumbres exóticas (figura 2). El que se pinte al mexicano a partir del hombre europeo tal vez obedezca a la voluntad del escritor y el artista por convencer

[9] Georges Buffon, *Museo Pintoresco de Historia Natural*, tomo I, Zoología, Imprenta de Gaspar Roig Editores, Madrid, 1852, pp. 90, 115 y 116.
[10] Clavijero, *Historia antigua...*, p. 45.
[11] *Ibidem*, p. XXIII.

a sus lectores de que estos indios no son seres bárbaros, sino *hombres civilizados*.

Como bien señala el historiador Jorge Gómez Izquierdo, "Clavijero asume su tarea como un intento patriótico de restituir a su esplendor la verdad sobre la historia del México antiguo, enfrentando los agravios y mentiras difundidos por autores extranjeros".[12] Con su visión antropológica y humanista, el religioso exiliado y su ilustrador retratan a los indios de México como los representantes de una civilización digna de encomio. Clavijero, como criollo, busca que los valores de *lo indio* sean reconocidos por Occidente, y al hacer esto aboga "por el mestizaje entre españoles e indígenas como medio de lograr la fusión no sólo física sino espiritual de ambas razas y de forjar una sola nación".[13] El jesuita intenta fundar en lo indio las bases de la mexicanidad.

Las enseñanzas de Clavijero pronto toman cuerpo en la acción política del cura Miguel Hidalgo y Costilla, quien al parecer fue su discípulo en el Colegio de Valladolid.[14] Así, los planteamientos del jesuita no sólo están en la base de construcción de una ideología nacionalista mexicana, sino también en el origen de la Independencia.

## Indios neoclásicos

La Real Academia de San Carlos de la Nueva España es inaugurada en 1785 por orden del rey Carlos III con el fin de impulsar las bellas artes. El barón Alexander von Humboldt visita el lugar en 1803 y queda maravillado tanto por la gratuidad de la enseñanza como por el hecho de que allí "se ve al indio o mestizo al lado del blanco, el hijo del pobre artesano entrando en concurrencia con

[12] Jorge Gómez Izquierdo, *El nacionalismo en México durante los años del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940)*, tesis de doctorado, Freie Universität, Berlín, 1998, p. 50.

[13] Gabriel Méndez Plancarte, *Humanistas del siglo XVIII*, Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 24, UNAM, México, 1941, p. XI.

[14] Mariano Cuevas dice: "en Valladolid tuvo entre sus discípulos al jovencito Miguel Hidalgo y Costilla, como este mismo lo dejó anotado". Prólogo a Clavijero, *Historia antigua...*, p. XI.

los de los principales señores del país".[15] La primera gran academia de arte de América se funda en pleno auge del neoclásico y contribuye a difundir sus principios: racionalismo, perfección formal y fidelidad a los modelos clásicos de la antigüedad grecorromana.

La Academia contrata en España a ciertos jóvenes talentosos para que dirijan las áreas de pintura, escultura, arquitectura y grabado. Es así como llegan a la ciudad de México el genial escultor y arquitecto Manuel Tolsá y el pintor Rafael Ximeno y Planes. En 1813, en las postrimerías del régimen colonial, Ximeno y Planes pinta en el plafón de la bóveda de la capilla del Palacio de Minería un cuadro con tema netamente popular: *El milagro del pocito*, relacionado con la aparición de la Virgen del Tepeyac, en el que está retratado un peculiar grupo de indígenas (figura 3). Ese mismo año Ximeno termina los frescos de la capilla del Señor de Santa Teresa, en cuyo ábside pinta *La sublevación de los indios del Cardonal* (este fresco fue destruido por el terremoto de 1845, pero se conserva una maqueta de la cúpula en la que el artista pintó una versión reducida del mural) (figura 4). Xavier Moyssén ha dicho que Ximeno retrata "con simpatía" la resistencia del pueblo del Cardonal que se rebela por el despojo de un Cristo de caña que adoraban, y señala que "hay una indudable nota de emoción en la violencia allí registrada [y quizás] algo de costumbrismo".[16]

En efecto, tanto en *El milagro del pocito* como en *La sublevación de los indios del Cardonal* nos encontramos con el fenómeno curioso de un artista neoclásico que pinta personajes del pueblo que identificamos con el costumbrismo mexicano, pero más que retratos costumbristas, Ximeno plasma figuras ideales de los indios mexicanos a partir de los cánones estéticos del neoclásico: tienen la piel morena y cuerpos de proporciones áureas —es lo que Justino Fernández describe como "tipos del pueblo mexicano vistos con gafas clásicas"—.[17] En ambos cuadros, aunque las indígenas

[15] Alexander von Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, Porrúa, México, 1966, p. 39.

[16] Xavier Moyssén, "La pintura y el dibujo académico", en *El arte del siglo XIX*, t. 9, colección Historia del Arte Mexicano, SEP-Salvat, México, 1982, p. 1313.

[17] Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1967, p. 4.

visten su rebozo y los indígenas su tilma a la usanza tradicional, también aparecen algunos personajes del pueblo portando su ayate cual si fuera túnica romana.

El tema de estas dos piezas es el fervor religioso de los indios, pero el contexto en que fueron realizadas está lleno de implicaciones ideológicas y políticas que tienen su origen en las reformas borbónicas. Bajo el impulso de la Ilustración, en la segunda mitad del siglo XVIII la monarquía española busca llevar su imperio hacia la *modernidad*, por lo que impulsa una serie de reformas económicas, institucionales, estéticas y hasta religiosas.

El sociólogo Serge Gruzinski refiere que en 1771 el IV Concilio Mexicano elabora un catecismo que ataca ciertas manifestaciones religiosas y culturales de los indios: "la religiosidad indígena y, de manera general, la popular, se vuelve así blanco constante de ataques".[18] Autoridades religiosas y civiles denuncian y ridiculizan prácticas religiosas de los indios e incluso atacan iconos religiosos populares. Las comunidades indígenas rechazan y se rebelan contra estas imposiciones que atentan contra su autonomía. Asimismo, en 1794, en Madrid, Juan Bautista Muñoz, encargado del rey para escribir la historia de las posesiones americanas, ataca el culto de la Virgen de Guadalupe, y la Academia de Historia de Madrid considera *fabulosa* esta *tradición vulgar*. Las reformas de la Ilustración desatan una guerra de imágenes en la que el pueblo defiende *su* fe, *sus* creencias e ídolos. Las autoridades novohispanas acaban perdiendo este conflicto.

Las pinturas de Ximeno y Planes, entonces director de San Carlos, legitiman la fe guadalupana y justifican las protestas indígenas. Curiosamente, estas piezas fueron terminadas en 1813, en plena guerra insurgente, sólo tres años después de que Hidalgo sublevara a los indios enarbolando el estandarte guadalupano.

Ximeno retrata a los americanos como buenos católicos y dignos hijos de Dios, pero el fervor católico de estos indios se manifiesta alrededor de imágenes netamente americanas: un Cristo de caña y la Virgen Morena, símbolo de identidad novohispana. El

[18] Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, pp. 199-204.

que un alto miembro de la Academia haya abordado estos temas prueba que en las primeras décadas del siglo XIX los elementos de la singularidad novohispana están tan claramente definidos que dan origen a una nueva singularidad: la mexicana.

## La invención de México

Entre 1810 y 1824 el reino de la Nueva España vive una guerra de independencia, se separa de la *madre patria* y se transforma en la República Mexicana. A partir de que Hidalgo grita en Dolores: "¡Viva Nuestra Señora de Guadalupe y mueran los gachupines!", en un sector importante de la población se cristalizan, consolidan y agudizan el regionalismo americano y los sentimientos antiespañoles. Asimismo, a lo largo de la guerra de independencia, en los insurgentes se perfilan poco a poco los sentimientos nacionalistas.

En 1810 los rebeldes no se sienten aún mexicanos, pues su lucha no está vinculada a reivindicaciones estrictamente nacionales. Algunos historiadores afirman que "el movimiento de independencia de la América española, cuya ofensiva fundamental se desarrolla entre 1802 y 1824, tuvo las características de una revolución internacionalista [y] nuestra emancipación nacional se produce en el marco de un ascenso mundial de la llamada revolución burguesa".[19]

La conciencia nacional mexicana no es un sentimiento innato en los padres de la patria: Hidalgo proclama al rey de España; en sus *Elementos de nuestra Constitución*, de 1812, Ignacio López Rayón reconoce a Fernando VII; además, el primer periódico insurgente se titula *El Despertador Americano* y se dirige a sus compatriotas diciéndoles *americanos*.

El término *mexicano* se introduce lentamente en el vocabulario insurgente. En su discurso ante el Congreso de Chilpancingo de septiembre de 1813, el general José María Morelos y Pavón habla

[19] Martín Reyes Vayssade, "La brasa y la ceniza", *Nexos* 105, septiembre de 1986, p. 29.

de "restablecer el imperio mexicano",[20] pero en su texto *Sentimientos de la nación*, el Generalísimo habla de América y de los americanos.[21] Además, los sellos y escudos oficiales utilizados por sus tropas entre 1811 y 1815 dicen Suprema Junta Nacional Americana e incluso la Constitución de Apatzingán, Decreto Constitucional para la Libertad de la América Mexicana, está dirigida a los americanos y no a los mexicanos. Esto significa que el Siervo de la nación se siente esencialmente americano y tiene un concepto aún vago e impreciso de lo que significa ser mexicano. Esto se refleja claramente en un retrato de Morelos que un indio oaxaqueño pinta en 1812 (figura 5).

En este retrato vemos al caudillo con la piel muy morena, en su rostro se aprecian rasgos de indio, mulato y mestizo. Dicho retrato fue pintado el mismo año en que Morelos declara abolida "la hermosísima jerigonza de calidades (indios, mulatos y mestizos) nombrándolos a todos generalmente americanos".[22] El Generalísimo está retratado con su uniforme militar de gala, sombrero bicornio bajo el brazo y empuñando un bastón de mando; en la parte inferior del cuadro, un texto establece claramente que el caudillo es "Capitán General de los Exércitos de América, Vocal de su Suprema Junta y Conquistador del Rumbo del Sur". El término *mexicano* no se menciona, pero en el cuadro aparecen símbolos que hoy son considerados esencia de lo mexicano: la efigie está encerrada en un nicho ovalado que en su parte superior ostenta un medallón con el escudo del águila sobre el nopal y una cinta blanca y azul (colores de la religión católica y de la guadalupana).

Este retrato de Morelos es una de las pocas imágenes de la época que dan testimonio de cómo se ven a sí mismos estos ciudadanos americanos y no es casual que contenga imágenes simbólicas. En la búsqueda de una identidad lo que se ve es esencial, por lo

[20] Enrique Florescano, *La bandera mexicana*, Taurus, México, 1999, p. 122.

[21] José María Morelos y Pavón, "Sentimientos de la nación, manuscrito de 1813", reproducido en *Autógrafos de Morelos*, Imprenta de la Secretaría de Gobernación, 1918, edición facsimilar de la Secretaría de Gobernación, México, 1994, s.p.

[22] Citado en Enrique Krauze, *Siglo de caudillos. Biografía política de México (1810-1910)*, Tusquets Editores, México, 1994, p. 78.

que las imágenes juegan un papel capital en la creación del imaginario colectivo; las imágenes, por sí solas, pueden plantear tesis políticas complejas, sobre todo en un pueblo mayoritariamente analfabeta.

Así pues, en las postrimerías de la Nueva España "los símbolos visuales fueron los transmisores más eficaces de mensajes políticos y culturales",[23] por eso la guerra de independencia es también una lucha de símbolos e imágenes. Prueba de esto son el estandarte guadalupano y el escudo del águila sobre el nopal que congregan a la población y juegan un papel ideológico clave en la rebelión: la imagen de la Virgen Morena transmite la idea de que los discriminados por el color de su piel son hijos legítimos de Dios y el emblema de la fundación de Tenochtitlan refuerza la idea de que la nación en rebeldía no es un invento de los rebeldes, sino que tiene raíces profundas en culturas antiguas y propias, lo que le da legitimidad, prestigio y fundamento a la lucha nacionalista de los insurgentes.

A lo largo de la guerra de independencia un sector importante del pueblo se unifica alrededor del estandarte guadalupano, el escudo nacional y la bandera trigarante de Iturbide, y si bien estos iconos contienen elementos de identificación colectiva, están muy lejos de definir una conciencia nacional.

El gentilicio de mexicano deja de ser una mera construcción ideológica al término de la guerra de independencia, cuando Iturbide proclama el Imperio mexicano. A partir de 1821, el término *mexicano* se usa para nombrar al habitante de ese país llamado México. Sin embargo, en ese momento México es un país recién inventado, diverso, fraccionado por la geografía... y por los mexicanos. Al triunfo de la guerra insurgente la nación sólo se congrega alrededor de ciertos símbolos. Fuera de un estandarte, un escudo y una bandera ¿qué congrega a sus ciudadanos? ¿Qué significa ser mexicano al triunfo de la guerra de independencia?

[23] E. Florescano, *La bandera mexicana...*, p. 157.

## La invención de la conciencia nacional

En su ensayo sobre cultura latinoamericana titulado *Aires de familia*, Carlos Monsiváis asienta que "al fragor de las guerras de independencia, aparecen o se promueven las nuevas identidades (lo peruano, lo boliviano, lo argentino, lo paraguayo, lo guatemalteco, lo mexicano), a las que urge colmar de referencias y significados".[24]

Para los primeros gobiernos del México independiente los vacíos históricos y culturales de México y la falta de referencias y significados de *lo mexicano* no son una mera cuestión de identidad, sino un problema muy severo de seguridad nacional. Para defenderse de la voracidad de las naciones imperiales —que en el siglo XIX están ávidas de territorios que colonizar— los gobiernos de México necesitan lograr un alto grado de cohesión interna, cosa que sólo se puede lograr si la mayoría de la población está convencida de compartir un origen, una historia y un destino común, diferente al de las demás naciones. Específicamente, a México le urge forjar una conciencia nacionalista para sobrevivir a un vecino poderoso y en plena expansión: Estados Unidos.

La tarea no es sencilla, ya que cuando Iturbide proclama el Imperio mexicano hay muchos Méxicos y diversas identidades de lo mexicano. A lo largo y ancho del territorio existen múltiples tradiciones culturales —regionales y locales— ricas en referencias y significados y, si bien cada una de éstas tiene personalidad inconfundible, es evidente que la suma de estos tesoros culturales no da como resultado una identidad nacional única.

En las primeras décadas de vida del México independiente el ser mexicano no significa lo mismo para un aristócrata de la ciudad de México que para un indio de la Sierra Gorda o para un texano. Además, en 1821, la nueva nación está aún dividida en castas y la estructura mental y social de sus habitantes es, todavía

[24] Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, colección Argumentos, Barcelona, 2000, p. 13.

en esencia, la misma de la Nueva España.[25] Incluso en 1850 el viajero alemán Carl Christian Sartorius asienta que "en todos los asuntos oficiales y estadísticas encontramos la división: blancos, indios y castas".[26] No es fácil conservar la unidad de un país en el que coexisten grupos con culturas, características, intereses, orígenes, aspiraciones, referencias y proyectos de futuro tan distintos y, a veces, tan opuestos entre sí.

La historia del siglo XIX mexicano está marcada por revueltas, asonadas y rebeliones. Para los sucesivos gobiernos mexicanos, la falta de cohesión nacional es un problema grave que da pie a diversos desgarramientos sociales y territoriales, a un sinnúmero de intervenciones —en particular norteamericanas—[27] y a dos invasiones extranjeras. Para sobrevivir como nación, México necesita aglutinar a la población en torno a ideales comunes, hacer un todo coherente de ese enjambre social; es por eso que "en el siglo XIX mexicano, los nacionales salen en busca de una nación"...[28] especialmente los que aspiran a gobernarla.

Tanto los liberales como los conservadores —los bandos políticos más organizados del país— buscan con urgencia construir una ideología nacionalista; tienen prisa por establecer e imponer su visión del origen y la historia del pueblo mexicano. En un momento en que la nación cuenta apenas con unos años de vida, los intelectuales liberales y conservadores escriben miles de páginas de historia patria: Lucas Alamán, ideólogo del grupo conservador, escribe sus *Disertaciones sobre la historia de la república mexicana* y su voluminosa *Historia de México*; y por el lado de los liberales, el doctor José María Luis Mora escribe *México y sus revoluciones* y Lorenzo de Zavala su *Ensayo histórico de las revoluciones de México*. Sin embargo, liberales y conservadores tienen proyectos de nación opuestos y aun excluyentes, por lo que estos dos intentos por

[25] Al respecto, véase Michael P. Costeloe, *La primera república federal de México (1824-1835)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

[26] Carl Christian Sartorius, *México y los mexicanos*, versión, selección y notas de Marita Martínez del Río de Redo, San Ángel Ediciones, México, 1975, p. 41.

[27] Al respecto, véase Gastón García Cantú, *Las invasiones norteamericanas en México*, Era, serie popular Era, México, 1971.

[28] Carlos Monsiváis, *Las herencias ocultas. Del pensamiento liberal del siglo XIX*, Instituto de Estudios Educativos y Sindicales de América, México, 2000, p. 25.

consolidar un pasado común y una conciencia nacional única deriva en una larga y fratricida guerra civil.

La lucha de liberales y conservadores por imponer un proyecto de nación es también ideológica y cultural. Los conservadores (defensores de la tradición hispanista) se apoyan en la Iglesia mexicana, que es a la vez un poderoso aliado político, y el aparato ideológico del antiguo régimen; y los liberales tratan de establecer la libertad de imprenta, buscan en la tradición indigenista las bases de una cultura mexicana y reivindican lo propio en lo popular.

Los liberales llevan la guerra contra los conservadores al terreno de la historia, la prensa y la literatura. Intelectuales como José Joaquín Fernández de Lizardi, Mora y Vicente Riva Palacio; literatos como Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano, y periodistas como Francisco Zarco y Juan de Dios Arias buscan a toda costa colmar de referencias y significados la identidad nacional mexicana; "su nacionalismo brota de las exigencias defensivas ante las invasiones extranjeras y de la ofensiva ante el desdén de las metrópolis".[29]

Monsiváis afirma que "gracias al nacionalismo, los liberales localizan sus (nuevos) sentimientos y su ideario",[30] pero también es cierto que gracias a sus sentimientos y su ideario, los liberales pueden visualizar a la nación. Es un momento notable en el que la lucha por la patria es también una guerra de propaganda y una lucha cultural. Testimonio de ello son los siguientes versos del poeta Guillermo Prieto:

Cantando,
Ni yo mismo sospechaba
Que en mí la patria hermosa
con voz nacía.[31]

Casi toda la obra de los grandes escritores liberales tiene la finalidad concreta de forjar una patria, una identidad nacional.

[29] Carlos Monsiváis, *Las herencias ocultas...*, p. 27.
[30] *Ibidem.*
[31] Guillermo Prieto, citado en Carlos Monsiváis, *Las herencias ocultas...*, p. 27.

Para los liberales, el arte es también un medio para hacer patria. Al igual que los símbolos de la guadalupana y el escudo nacional contribuyen a articular la gesta independiente, los artistas liberales contribuyen a consolidar la identidad mexicana con su búsqueda de imágenes de la patria y de tipos y arquetipos propios.

El proyecto cultural de los liberales es fundacional en muchos sentidos: establece la libertad de pensamiento, sienta las bases de una prensa libre, de una literatura nacional y de ciertas manifestaciones artísticas... sin embargo, dista mucho de abarcar toda la cultura de la nación. Al margen del proyecto liberal, a veces influido por él, a veces opuesto a él, pero con frecuencia lejos de toda esfera de influencia, se dan toda una serie de manifestaciones culturales importantes.

## Visionarios y visionudos

La turbulencia política del país en el periodo en que México se independiza de España y se afianza como nación provoca que la Academia cierre sus puertas en 1821 y, a pesar de los esfuerzos de algunos profesores por mantener abierto el establecimiento, San Carlos languidece y no se reactiva plenamente sino hasta 1847. Durante este lapso, lejos de la Academia, florecen en México una gran diversidad de manifestaciones artísticas.

Al tiempo que liberales y conservadores luchan por imponer su proyecto político, los artistas que trabajan en el país plasman sus propias visiones de México y de los mexicanos. Al tiempo que en Prieto nace la voz de la patria, de las manos de los artistas mexicanos del siglo XIX nacen los colores, se representan las formas de la nación y se plasman los rostros de los primeros mexicanos y mexicanas.

La vida cultural de México va más allá de la lucha por fundar una patria; tiene que ver con la vida misma. Desde que México nace como país independiente, entre los mexicanos se dan diversas manifestaciones culturales que constituyen una constelación compleja de ideas, de formas y estilos de pensar, hacer, concebir,

ver, escuchar, representar, cocinar, degustar, disfrutar, leer, gozar, sufrir, en fin, de vivir. Este conjunto de preferencias, logros, rechazos y fracasos culturales conforman el universo amplio y diverso de lo mexicano.

Todo el arte que se produce en México, incluso el que no hacen sus habitantes, es arte mexicano. Los creadores decimonónicos, al plasmar paisajes, arquetipos, alegorías y fantasías, pero sobre todo al retratar a los hombres y mujeres de las diferentes etnias y grupos sociales, recrean las diversas identidades de lo mexicano. Cada obra refleja una imagen de la nación, y la suma de estas obras colma de referencias y significados artísticos la identidad del México decimonónico. Es un gran concierto plástico que abarca las diferentes manifestaciones del llamado arte culto, del arte popular, el arte de compromiso político y la obra de los artistas viajeros. Estas manifestaciones artísticas constituyen un conjunto vasto, complejo, heterogéneo y diverso como las diferentes identidades que conforman la nación.

Además de los ciclos estilísticos del arte culto del siglo XIX —como el academicismo neoclasicista, el romanticismo, el realismo característico del último tercio del siglo y el modernismo—, fuera de la Academia existen varias manifestaciones importantes, como las escuelas regionales de pintura, la artesanía popular, el arte de los artistas viajeros, el costumbrismo, la gráfica política, los primeros fotógrafos y los grabadores populares.

En todas estas manifestaciones del arte mexicano encontramos notables retratos, y a través de ellos podemos ver cómo evolucionan el concepto y la imagen de los mexicanos. Algunos forman parte de la búsqueda de una identidad nacional única, otros no, pero todos reflejan la diversidad de los mexicanos.

## Retrato de la monotonía

Durante la guerra de independencia y los convulsos años posteriores no hay en México un ambiente propicio para el desarrollo de las bellas artes. No obstante, en este periodo florecen algunas

manifestaciones de arte popular. Desde fines del siglo XVIII, lejos de la Academia, en los lugares más prósperos de la provincia —como Veracruz, Puebla y Jalisco— florece la pintura popular. Raquel Tibol establece que estos artistas regionales eran "un tipo de pintor más ligado a la necesidad popular inmediata que a las doctrinas estéticas [y que] cubrió las demandas de ese sector de la población lo suficientemente adinerado para permitirse el lujo de un retrato o un bodegón".[32] Esta tradición tiene su origen en la riqueza y el despertar cultural de ciertos sectores criollos ligados a intereses estrictamente locales y regionales, y ésta es tal vez la primera manifestación cultural de ciertas pretensiones impulsada directamente por la naciente burguesía nacional.

La pintura popular mexicana del siglo XIX es de buena calidad, y aunque a primera vista parece una expresión anónima, casi colectiva, pronto resaltan del conjunto escuelas y autores. Entre las escuelas regionales de pintura sobresalen la del Bajío —donde trabaja Juan Nepomuceno Herrera, del que sabemos muy poco— y la de Jalisco que cuenta con la obra de un maestro popular: el pintor José María Estrada (figura 6). Casi todos los críticos coinciden en que la obra de Estrada, a pesar de sus limitaciones, es interesante por su originalidad: Ventura Reyes Zavala lo describe como "pintor mediano, pero excelente fisonomista";[33] Raquel Tibol señala que "poseyó un lenguaje limitado que llegó a manejar con verdadera exquisitez",[34] y Xavier Moyssén indica que aunque "la estructura de sus composiciones siempre es la misma, [logró alcanzar] su estilo propio".[35] Por otra parte, sobre las escuelas regionales Octavio Paz opina que "aunque el encanto de esta pintura es innegable, su gracia no la redime de cierta monotonía",[36] lo cual se aplica perfectamente a la obra de Estrada.

[32] Raquel Tibol, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, Hermes, México-Buenos Aires, 1964, p. 70.

[33] Citado por Justino Fernández en *El arte del siglo XIX...*, p. 106.

[34] Raquel Tibol, *Historia general...*, p. 70.

[35] Xavier Moyssén, "La pintura en la provincia durante la primera mitad del siglo XIX", en *Historia del arte...*, p. 1356.

[36] Octavio Paz, "El águila, el jaguar y la virgen", en *Los privilegios de la vista II: Arte de México, Obras completas*, edición del autor, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 60.

Todos los contemporáneos de Estrada confirman que éste es fiel retratista, y hay testimonios de que en su juventud estudia en el taller de José María Uriarte, director de pintura de la Academia de Bellas Artes de Guadalajara. Por lo anterior, su pintura no puede ser catalogada de *naïf*, pero retrata con fidelidad a una sociedad que en muchos sentidos sí lo es. Paz afirma que los retratos del jalisciense nos presentan "un ejemplar humano, un documento [...] esos retratos nos dicen: *así fui*".[37] Son los rostros de una burguesía provinciana ansiosa por saber cómo es, por verse reflejada, por asegurar su permanencia.

En su ensayo sobre Estrada, Paul Westheim explica que el retrato "es un arte de uso para la clase burguesa que satisface un consumo social; forma parte de la casa y también en su forma y contenido debe responder al espíritu y al modo de vivir de la burguesía".[38] Al reproducir con fidelidad los rasgos de sus sujetos, el artista capta sus particularidades y la esencia de la burguesía provinciana de su época. Según Justino Fernández, en muchas de las obras de Estrada "todo el criollismo y su correspondiente sabrosura y elegancia están allí".[39] La obra del pintor jalisciense se parece a la vida de sus retratados: es monótona, limitada, ingenua, modestamente culta, algo insegura, con ligeras pretensiones de grandeza, pero tiene una personalidad muy definida así como riquezas y valores propios.

## Una nación frágil como la cera

En las primeras décadas de vida del México independiente florecen también algunas manifestaciones de artesanía popular que tienen gran aceptación entre el público *culto* de la época. Éste es el caso de la escultura de figuras de cera.

La investigadora María José Esparza asienta que "en los albo-

[37] *Ibidem*.

[38] Paul Westheim, "José María Estrada y sus contemporáneos", *México en el arte*, núm. 3, México, 1948.

[39] Justino Fernández, *El arte del siglo XIX...*, p. 107.

res del siglo XIX, la ceroplástica vive su momento de gran esplendor al consolidarse como el medio de expresión de dos peculiares y efímeras manifestaciones artísticas [...] los retratos en cera y la escultura de tipos populares".[40]

En el género del retrato sobresale José Francisco Rodríguez quien realiza trabajos *naturalistas* con cera de colores. Sobre el trabajo de este retratista, un periodista contemporáneo afirma que su "habilidad en los retratos de cera, inventados por él, no tiene semejante [...] no hay sujeto, ni señora de fino y delicado gusto que no tenga su retrato formado por este incomparable joven".[41]

En este periodo hay pocos pintores de valía —las pinturas son caras y escasas— y la producción gráfica es casi nula; por ello, las miniaturas en cera son uno de los pocos medios existentes que permiten darle un rostro a los ciudadanos de la época... incluso a los próceres. Rodríguez y otros ceriescultores realizan colecciones de retratos de los héroes de la Independencia. Estas piezas son documentos históricos valiosos ya que con frecuencia los retratos son copiados del modelo natural y a veces sirven de base para estampas litográficas que se reproducen masivamente. Gracias a estos artistas de la cera conservamos una imagen fidedigna de algunos guerrilleros insurgentes, como Vicente Guerrero, Ignacio López Rayón o Guadalupe Victoria (figuras 7 y 8).

Así pues, mientras la aristocracia criolla se hace retratar por los artistas más afamados del momento, surge un género nuevo de artesanía "que se desarrolla en estrecha relación con las corrientes literarias y la gráfica del momento":[42] la escultura en cera de personajes populares.

Esta forma de creación florece al mismo tiempo que las corrientes románticas y costumbristas, de las que también se nutre. Se sabe que fue un género muy gustado y coleccionado por propios

[40] María José Esparza Liberal e Isabel Fernández de García-Lascuráin, *La cera en México. Arte e historia*, Fomento Cultural Banamex, México, 1994, p. 53.

[41] Noticia del *Diario de México* del 4 de junio de 1810, recogida por Ida Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, tomo I, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1997, pp. 167-168.

[42] Esparza Liberal y Fernández, *La cera en México...*, p. 76.

y extraños; el viajero William Bullock afirma que "los indios son excelentes en el modelaje y trabajo en cera. Los tipos de las diferentes tribus, con sus trajes, las prendas de vestir de los rancheros y hacendados del campo que he traído conmigo atestiguan plenamente sus méritos en esa actividad".[43] En efecto, las esculturillas que sobreviven al tiempo y a la fragilidad del material son espléndidas, y el conjunto es un catálogo de costumbres y de tipos populares que muestra los diferentes oficios (la marchanta, el aguador, el tlachiquero, el cochero), grupos étnicos (pieles rojas [figura 9], mestizos, costeños, indios [figura 10]) o grupos sociales (el hacendado, el chinaco, la china [figura 11]).

Estas figuras de cera no pretenden ser fieles retratos, pero plasman, a pesar de su esquematismo y la influencia de los patrones europeos, la esencia de ciertos tipos mexicanos. Son una forma popular y primigenia de costumbrismo temprano del que se nutren autores como Ignacio Ramírez y Guillermo Prieto.

A algunas de estas figuras parece cantarles Prieto:

> La del cabello encrespado,
> La de delgada cintura,
> La de sagaz travesura
> En el mirar seductor;
> La linda china poblana,
> Más linda que las estrellas.[44]

Ya se ha estudiado la relación que existe entre esta artesanía de cera, la obra de los artistas viajeros y la gráfica costumbrista mexicana.[45] En particular, en la obra de algunos de los artistas viajeros encontramos los retratos del pueblo del México independiente de principios del siglo XIX.

[43] William Bullock, *Seis meses de residencia y viajes en México*, Banco de México, México, 1983, p. 120.

[44] Guillermo Prieto, "El Tunico y el Zagalejo", en *Musa callejera*, Biblioteca del Estudiante Universitario, UNAM, México, 1941, p. 70

[45] Esparza Liberal y Fernández, *La cera en México...*, pp. 90-112.

## Nada tan mexicano como la obra de ciertos artistas extranjeros

Durante la Colonia sólo los peninsulares pueden adentrarse en la Nueva España, pero al fundarse la República Mexicana, ésta abre sus puertas a los viajeros de todo el mundo. Así, durante la primera mitad del siglo XIX decenas de europeos visitan México; algunos llegan atraídos por las riquezas naturales, otros por razones económicas o políticas y otros más por la aventura de viajar a un país exótico. Entre estos viajeros llega una buena cantidad de artistas notables: Claudio Linati, Karl Nebel, Jean-Baptiste-Louis Gros, Frédérick Waldeck, Daniel Thomas Egerton, Johann Moritz Rugendas, Pedro Gualdi, Frederick Catherwood y Édouard Pingret.

La mayor parte de estos artistas dirige su obra al público europeo y busca satisfacer la curiosidad de éste por ese país exótico llamado México, por lo que en su obra recrean los aspectos "que se les antojaban más llamativos y extraordinarios del país que visitaban, tan ajenos a sus experiencias de europeos modernos".[46] Estos creadores pintan paisajes, calles, ruinas, objetos prehispánicos, cuadros costumbristas y, por supuesto, al pueblo mexicano; su obra está lejos de las pretensiones académicas, pero cerca de la vida cotidiana; se puede decir que es antropológica en el mejor sentido de la palabra: estudia al hombre y su entorno.

Increíblemente, los apuntes, grabados y óleos de estos peregrinos aportan más datos sobre aquel México y aquellos mexicanos que la obra de los artistas nacionales de la época, pero no podía ser de otro modo ya que los artistas e intelectuales mexicanos del momento están demasiado preocupados por salir del oscurantismo de la Colonia, buscan ponerse al día con Europa y tienen la mirada fija en el extranjero.

Algunos de los extranjeros que viajan a México y fijan su mirada en la gente del pueblo son Rugendas, quien hace escenas de

[46] Fausto Ramírez, *La plástica del siglo de la Independencia*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1985, p. 7.

conjunto de grupos étnicos y paisajes urbanos; Waldeck, que retrata a los habitantes del sureste; Nebel, el cual sólo dibuja a los nacionales como parte del paisaje, y Linati, cuyo álbum *Trajes civiles, militares y religiosos de México* es sin duda el más interesante, detallado y amplio.

Claudio Linati de Prévost, uno de los primeros pintores europeos que visitan México, tiene una vida digna de una novela de aventuras: nace en Parma, Italia, en el seno de una familia noble, pero luego se va a estudiar a París con el célebre pintor Jacques-Louis David. En Francia, al contacto de la Revolución francesa, Linati se radicaliza al punto de convertirse en un internacionalista revolucionario temprano; se une a las filas de la agrupación secreta radical de los *carbonari* para combatir contra Murat en Nápoles, y después lucha en Francia, Inglaterra y España. A mediados de los años veinte los *carbonari* son expulsados de varios países de Europa y Linati busca refugio en México, donde firma un contrato con el gobierno del presidente Guadalupe Victoria para establecer la primera imprenta litográfica del país, lo cual tiene fuerte repercusión en el desarrollo de las artes gráficas y la prensa nacionales. El *carbonaro* se establece en la capital en 1826 y funda el primer periódico cultural del país, *El Iris*, donde se publican la primera caricatura y las primeras litografías mexicanas. Por su activismo político, Linati tiene que salir de México ese mismo año y parte hacia Bruselas donde, en 1828, edita su álbum de litografías *Trajes civiles, militares y religiosos de México*. En 1832, Linati intenta regresar a la ciudad de México, pero muere en Tampico poco después de desembarcar.

Durante décadas el libro de Linati fue poco conocido y mal apreciado en México, pero su importancia es enorme desde el punto de vista documental y artístico, ya que contiene descripciones y retratos de personajes históricos (Hidalgo, Guadalupe Victoria, Vicente Filisola y Morelos); láminas con trajes de militares y religiosos (soldado de línea, miliciano de Coatzacoalcos, oficial de Dragones, soldado de caballería ligera, guardia civil de Alvarado, soldado de línea en tenida de gala, seminarista, monje de la Merced, fraile camilo y carmelita), y retratos de los tipos populares

por clase social (joven obrera, lépero, aguador, vendedor de dulces, carnicero, pastor, indio tlachiquero, etcétera) o por grupo étnico (hacendado criollo, mujer de Tehuantepec [figura 12], muchacha de Palenque, indio apache, negro de Veracruz [figura 13], etcétera). Estas últimas estampas son sin duda las más interesantes del álbum de Linati. Justino Fernández afirma que con este libro, Linati "contribuyó antes que otros, por su poesía, a la estimación de tipos y costumbres mexicanas".[47]

La visión que Linati tiene de los mexicanos está marcada por su formación filosófica y política. Porfirio Martínez Peñaloza señala que "los *Trajes* de Linati aparecen en la etapa inicial del romanticismo. El 'hombre natural' de Rousseau está en la raíz de la revaloración del pasado, uno de los tópicos de aquel movimiento y del 'descubrimiento' de lo popular, uno de sus logros".[48] Pero la búsqueda del *hombre natural* y de *lo popular* está también condicionada por la formación académica de Linati. El italiano no es fiel retratista, y más que retratar personas específicas busca retratar *al hombre*, pero además su conocimiento sobre los grupos étnicos y sociales de México deja mucho qué desear. Por ejemplo, describe al *lépero* (figura 14) como el "hombre de la última clase social, de raza mestiza entre indio y español. El lépero es el bribón de Nápoles"...[49] y en efecto, el lépero que dibuja Linati se parece más a un ladrón napolitano que a un vagabundo mexicano. Todos los críticos coinciden en que sus retratados "tienen más de europeos que de mexicanos".[50]

Lo mismo ocurre con las estampas de mexicanos que realizan años después otros artistas europeos como Nebel y Rugendas. Sólo Frédérick Waldeck plasma con cuidado los rasgos de los mayas en algunas estampas. La pasión por el retrato de este artista se trasluce en su *Indio contrabandista del interior* (figura 15), la

[47] Justino Fernández, *El arte del siglo XIX*..., p. 29.

[48] Porfirio Martínez Peñaloza, nota introductoria al libro de Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*, Miguel Ángel Porrúa, México, 1979, p. XI.

[49] Claudio Linati, *Trajes civiles*..., p. 28.

[50] Porfirio Martínez, *ibidem*, p. XI. Véase también el prólogo de Toussaint a la edición facsimilar del libro de Linati que el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM publicó en 1956.

cual aparece en su libro *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán.*

Con frecuencia, los dibujos de tipos mexicanos que hacen los artistas viajeros están marcados por una visión eurocentrista, lo que entraña con frecuencia prejuicios contra los mexicanos. Pero independientemente de la calidad de los retratos, de todos estos artistas que visitan México, Linati es sin duda quien más impulsa el desarrollo cultural de México, pues es el primer editor de un periódico literario, el primer caricaturista y, sobre todo, quien introduce la imprenta litográfica. Esto último es muy importante pues a través de la litografía los mexicanos empiezan a pintarse a sí mismos.

## Los mexicanos pintados por sí mismos

En España, desde 1830, Mariano José de Larra, Ramón de Mesonero Romanos y otros escritores buscan testimoniar los cambios que provoca la expansión industrial en la sociedad rural, para lo cual desarrollan un género literario que consiste en describir cuadros de costumbres populares, el cual es llamado *costumbrismo* y forma parte de las manifestaciones del romanticismo.

El costumbrismo mexicano tiene historia y características propias. El gran periodista José Joaquín Fernández de Lizardi, el Pensador Mexicano, es un exponente temprano del costumbrismo. El investigador Jefferson Rea Spell recuerda que cuando en 1812 Lizardi se ve impedido por la censura virreinal para proseguir la discusión de las condiciones políticas, hace "descripciones de los modos y costumbres como recurso para llegar a su público, no con la intención de proporcionar recreación, sino, como Larra 20 años después, con la esperanza de promover reformas".[51] Las tres novelas realistas del Pensador *(El Periquillo Sarniento, La Quijotita y su prima* y *Vida y hechos de don Catrín de la Fachenda)* mezclan la picaresca con el costumbrismo, mezcla que cultivan también en

[51] Jefferson Rea Spell, "The costumbrista movement in Mexico", en *Bridging the Gap. Articles on Mexican Literature,* Libros de México, México, 1971.

su obra periodística escritores liberales como Guillermo Prieto e Ignacio Ramírez.

Carlos Monsiváis asienta que en México "en el siglo XIX, el costumbrismo es sobre todo asunto de los liberales".[52] Para los seguidores de Lizardi, la descripción de costumbres y tipos populares locales es una forma de comprender la nación, de reconocer a sus connacionales, de disertar y reflexionar sobre los mexicanos, lo mexicano y la identidad mexicana. Todo eso forma parte del intento por integrar una conciencia nacional única. Para los liberales, por ejemplo, "nuestras costumbres son la horma en donde al ajustarse la dimensión individual se extraen las pautas de identidad. No se integra nuestra nación sin unificar en lo posible, y legitimar al máximo nuestras maneras de vestir, de comer...",[53] en fin, de ser.

Elisa García Barragán explica que "en la planeación de esta nueva entidad independiente, el México republicano, todavía en el duro trance de liberarse de las ataduras de su pasado colonial, de desespañolizarse, vio en el costumbrismo, en esos hábitos conformados, aglutinados, las dos raíces, la indígena y la española, el sendero de la libertad".[54] Paradójicamente, en su afán por desespañolizar a la nación, los liberales mexicanos se inspiran en el costumbrismo español.

A fines de la tercera década del siglo XIX proliferan en Europa colecciones de estampas que representan a los *tipos* locales; poco después, en México, revistas ilustradas como *El Museo Mexicano* y *El Mosaico Mexicano* publican textos y litografías sobre las costumbres de los nacionales. El año de 1840 se publican en Londres el libro *Heads of the People or Portrait of the English*, y en París, el célebre *Les Français Peints par Eux Memes* (ilustrado por Daumier, Grandville, Gavarni y otros). Entre 1843 y 1844 se edita en Madrid *Los españoles pintados por sí mismos*, considerado el libro costumbrista español por excelencia. Pocos años después, en La Habana se

[52] C. Monsiváis, *Las herencias ocultas...*, p. 36.
[53] *Ibidem*.
[54] Elisa García Barragán, *José Agustín Arrieta. Lumbres de lo cotidiano*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1998, p. 55.

imprime *Los cubanos pintados por sí mismos*, y en 1854 un grupo de escritores mexicanos —entre los que se cuentan los liberales Ignacio Ramírez, Hilarión Frías y Soto, Pantaleón Tovar y Juan de Dios Arias— publica *Los mexicanos pintados por sí mismos*, ilustrado con litografías de los dibujantes Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo.

Los escritores de esta obra divulgan las peculiaridades de sus compatriotas, sobre todo del pueblo, al que aceptan desconocer. En el primer fascículo, Frías y Soto confiesa que se preparaba a escribir sobre el personaje del aguador, "cuando me acordé, mísero de mí, que sabía tanto de los modismos y lenguaje de mi héroe como del chino", y agrega más adelante: "lo que te atañe saber es que tú, como mexicano, tienes que dar al público tus costumbres, tus hábitos, tus vicios, tus cualidades, todo, en fin, lo que te es peculiar o propio, tienes que contárselo al mundo entero: hasta una estampa se ha hecho adonde estás pintiparado, tal como eres, para que todos te conozcan".[55]

En esta primera tipología de mexicanos hecha por mexicanos, los escritores catalogan a sus paisanos por oficios (el aguador, la chiera, el pulquero, el sereno, la china, el abogado, el tocinero, etcétera) y los artistas retratan caracteres con los que tienen lazos afectivos. A diferencia de los artistas viajeros que describen personajes exóticos, Iriarte y Campillo dibujan compatriotas entrañables. Este acercamiento afectivo da otra visión del mexicano. Mientras Linati afirma que "la raza india [...] ofrece por todas partes rasgos que no tienen gran semejanza con lo que constituye para nosotros la belleza ideal",[56] José María Rivera le canta a la china (figura 16) estos versos populares llenos de pasión:

Encarnado Zagalejo,
Banda con fleco de plata,
Cintura delgada, Chata,
Y ojos de ofender a Dios.[57]

[55] Hilarión Frías y Soto, "El aguador", en *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales, por varios autores*, Imp. de M. Murguía y Comp., México, 1854, edición facsimilar de Manuel Porrúa, México, 1974, pp. 1-2.

[56] Claudio Linati, *Trajes civiles...*, p. 64.

[57] José María Rivera, *Los mexicanos pintados...*, p. 90.

El conjunto de la obra es una reivindicación del mexicano, sobre todo del pueblo trabajador. Mientras Waldeck afirma que nunca ha visto "gente más perezosa que los indios; no trabajan sino dos horas al día, si acaso",[58] Juan de Dios Arias exalta la fuerza, la honradez, la pobreza y el amor a la libertad y al trabajo de los proletarios mexicanos. Por su lado, Andrés Campillo dibuja la diligencia y la dulzura resignada del rostro del cargador que transporta una enorme e incómoda mudanza (figura 17) y resalta el porte majestuoso del sacrificador de cerdos, el tocinero (figura 18), a quien Arias le canta:

Necesidad de comer,
Destreza para matar,
Un solo gusto al oler,
Uno para oír y ver,
Y algún tacto al desollar.[59]

Las tipologías de personajes populares mexicanos tienen su origen en ese catálogo racista que es la pintura de castas; se convierten en curiosidad antropológica en la obra de los artistas viajeros; en recreación festiva en la artesanía de cera de principios del XIX; y en reflexión introspectiva y cariñosa en la gráfica costumbrista liberal. Los liberales mexicanos románticos impulsan desde el segundo cuarto del siglo XIX otra forma de creación gráfica: la caricatura.

## Los mexicanos caricaturizados por sí mismos

Para los liberales la lucha por la libertad de imprenta es fundamental en la guerra contra los conservadores. En 1821 Lizardi afirma que "la soberanía de la nación la sostiene la libertad de imprenta".[60] El primer programa liberal, establecido por el doctor

[58] F. Waldeck en Justino Fernández, "El diario de Waldeck", *Anales HE*, UNAM, núm. 22, 1954, pp. 20-21.

[59] Juan de Dios Arias, *Los mexicanos pintados...*, p. 282.

[60] J. J. Fernández de Lizardi (el Pensador Mexicano). Folleto titulado *Defensa de la libertad de imprenta*, Imprenta de José Ma. Benavente y socios, México, 6 de diciembre de 1821 (colección Lafragua).

Mora en 1833, establece como primer punto la "libertad absoluta de opiniones y supresión de las leyes represivas de la prensa".[61] Entre 1821 y 1855 cada vez que suben los liberales al poder se abre la libertad de imprenta; en cambio, con los conservadores ocurre lo contrario. Al respecto, Francisco Zarco testifica: "cuando el partido retrógrado ha dominado al país, toda libertad ha desaparecido y sólo se han permitido las publicaciones que adulaban a mandarines, déspotas, imbéciles y criminales".[62] La lucha liberal por la libertad de imprenta es en esencia una lucha por la libertad de pensamiento, de opinión y de expresión.

Desde que Hidalgo publica *El Despertador Americano* en 1810, la prensa mexicana liberal nace como una prensa comprometida y de combate. Los artistas e intelectuales que se incorporan a la lucha del bando liberal lo hacen también "porque saben que para expresarse libremente deben pelear en las filas de la facción que defiende la libertad de imprenta".[63] Para ser libres, en tanto que artistas, estos hombres asumen un compromiso político y se convierten en periodistas de combate.

La prensa liberal sostiene una lucha ideológica —esencialmente contra la Iglesia—, pero también libra una guerra educativa contra el atraso y da muchas batallas en el terreno de la cultura. Los periodistas liberales mexicanos de mediados del XIX buscan participar en la revolución cultural humanista que encabeza Victor Hugo, el mayor representante del romanticismo francés. Esta revolución pregona el fin del racionalismo académico y la revaloración de la conciencia subjetiva, de los sentimientos, de lo propio y de lo popular. En el romanticismo, la conciencia individual se prolonga en la conciencia colectiva por medio del nacionalismo, lo que les permite a los liberales articular su labor cultural con la lucha contra los conservadores y su lucha por construir y

[61] Luis J. Zalce Rodríguez, *Apuntes para una historia de la masonería en México*, edición del autor, México, 1950, p. 105.

[62] Francisco Zarco, "Libertad de imprenta", *El Demócrata* (México, 9 de abril de 1850), citado por Óscar Castañeda en *Zarco*, Club del Periodista Mexicano, México, 1961, p. 136 (Biblioteca del Periodista).

[63] Rafael Barajas, *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate. 1821-1872*, Conaculta, México, 2000, p. 113.

defender la nación. Esto explica por qué los artistas liberales de la época cultivan manifestaciones románticas como la gráfica costumbrista y la caricatura.

Fieles a la sentencia de Victor Hugo, que afirma que "lo feo es lo bello", los caricaturistas mexicanos liberales son iconoclastas que encuentran en la técnica de la deformación un vehículo ideal para fustigar a los conservadores que gustan de guardar y hacer guardar las formas. Desde antes de 1840 los dibujantes satíricos retratan a los conservadores y a los políticos oportunistas a través de arquetipos como el cangrejo que camina para atrás, como los conservadores; el pancista, que sólo se ocupa de su panza (figura 19); el equilibrista, que hace equilibrios entre los bandos en pugna, y el maromero, que cambia de bando según su conveniencia. Por supuesto que, cada que la censura lo permite, los dibujantes como Joaquín Heredia o el Coquillo se ensañan con el mayor pancista, maromero y equilibrista, y que en 1855 se convierte en el rey de los cangrejos: Antonio López de Santa Anna.

Los artistas de la ironía del XIX distorsionan con delicadeza y sin piedad los rasgos de los prohombres del momento: ministros, diputados, empresarios, periodistas, escritores, jueces, embajadores y artistas; héroes perfectos, hombres modelo a los que la deformidad de la caricatura vuelve humanos. Así como los dibujantes costumbristas retratan tipos populares, los caricaturistas retratan tipos impopulares; no hacen tipologías de los hombres del pueblo, sino catálogos de monstruos. Entre el horror y el ridículo de los rostros deformados logran retratar física y psicológicamente a un sector influyentísimo de la nación: los políticos mexicanos.

La caricatura mexicana no florece plenamente sino hasta el triunfo liberal y el establecimiento de la libertad de imprenta. Esto se da en dos tiempos: con la victoria de Juárez en la Guerra de Tres Años y con el fin del imperio de Maximiliano y la intervención francesa. La guerra de intervención es también una guerra de propaganda, y los juaristas tienen en la caricatura un arma publicitaria muy eficaz. Entre 1862 y 1863 los dibujantes satíricos liberales se ensañan contra los invasores y sus aliados; en el embaja-

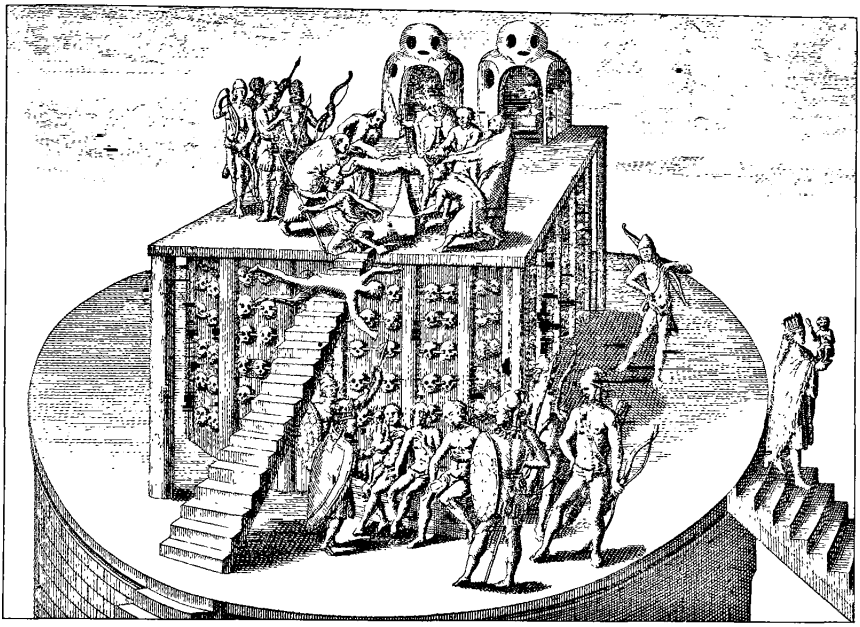


FIGURA 1. Theodor de Bry, *Sobre los sacrificios humanos de los indios de México*, 1601. Ficción de sacrificios y calaveras de cuando el Nuevo Mundo era como otro planeta.

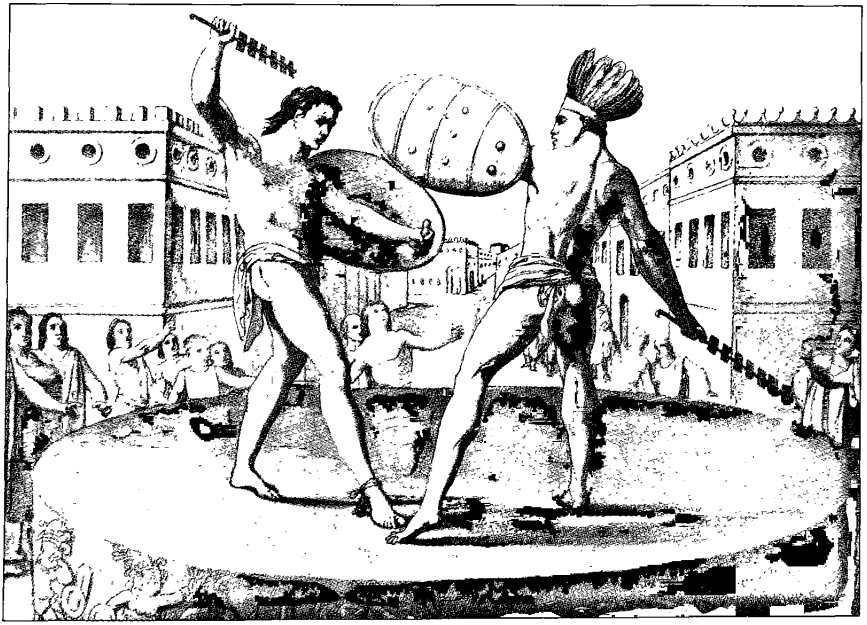


FIGURA 2. Anónimo, *Sacrificio gladiatorio*, 1780. *Historia antigua de México*, de Francisco Javier Clavijero. Una antigüedad prehispánica con un fuerte parecido a la romana.

FIGURA 3. Rafael Ximeno y Planes, *El milagro del Pocito*, 1813. Indios neoclásicos.

FIGURA 4. Rafael Ximeno y Planes, *La sublevación de los indios del Cardonal*, 1813. La tilma como toga romana.

FIGURA 5. Anónimo, *José María Morelos y Pavón*, 1812. Un retrato cargado de imágenes simbólicas.

FIGURA 6. José María Estrada, *Retrato de doña Martínez Negrete a la edad de cuatro años y medio*, s.f. El discreto encanto de la monotonía.

FIGURA 7. José Francisco Rodríguez, *Guadalupe Victoria*, primera mitad del siglo XIX. Retrato en cera. Héroes en cera.

FIGURA 8. Anónimo, *Guadalupe Victoria*, 1843. Litografía. *Álbum mexicano*, editado por C. L. Prudhomme. Héroes de piedra.

FIGURA 9. Anónimo, *Jefe indio (piel roja)*, siglo XIX. La artesanía de cera, un catálogo de tipos y costumbres populares.

FIGURA 10. Anónimo, *India con niño*, siglo XIX.

FIGURA 11. Anónimo, *Mestiza*, siglo XIX.

FIGURA 12. Claudio Linati, *Mujer de Tehuantepec*, 1828. Según Linati, "la raza india, que ofrece casi por todas partes rasgos que no tienen gran semejanza con lo que constituye para nosotros la belleza ideal", se ennoblece con las mujeres de Tehuantepec.

FIGURA 13. Claudio Linati, *Negro de Veracruz*, 1828. Una visión casi antropológica.

FIGURA 14. Claudio Linati, *Lépero*, 1828. ¿Lépero mexicano o bribón de Nápoles?

FIGURA 15. Frédéric Waldeck, *Indio contrabandista del interior*, 1838. Afirma el barón Waldeck que no hay "gente más perezosa que los indios".

FIGURA 16. Hesiquio Iriarte, *La china*, 1854. José María Rivera le canta a la China: "Ojos de ofender a Dios".

FIGURA 17. Andrés Campillo, *El cargador*, 1854. "Este cuerpo tiene dos caracteres, aguantador y religioso."

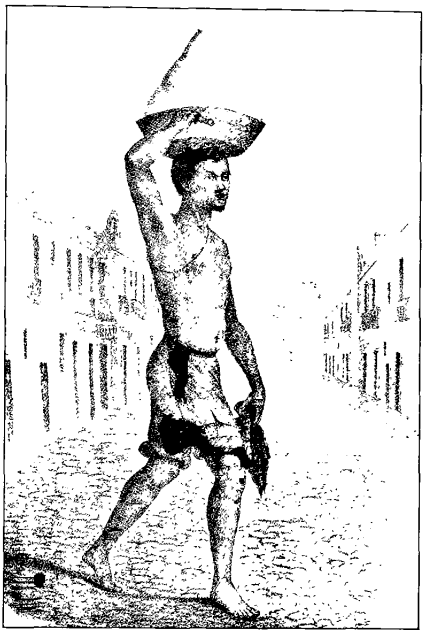


FIGURA 18. Andrés Campillo, *El tocinero*, 1854. "Necesidad de comer, destreza para matar."

FIGURA 19. J. Heredia (atribuido), *Diputados*, 1845. El camino del diputado pancista lleva al templo del placer; el del diputado honesto, a la cueva de la miseria.

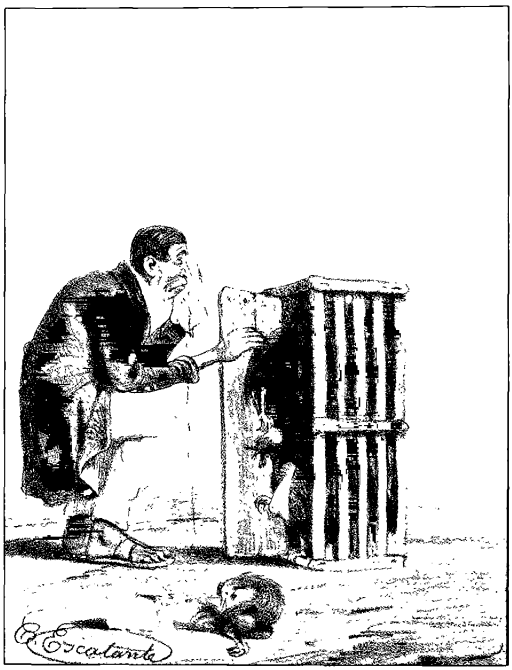


FIGURA 20. Constantino Escalante, *Juan Pamuceno*, 1863. Almonte, hijo de Morelos y arquetipo de traidor.

FIGURA 21. Santiago Hernández, 1871. Juárez, o el rostro del autoritarismo presidencialista.

FIGURA 22. Constantino Escalante, 1866. "La estúpida nobleza del mocho y del traidor."

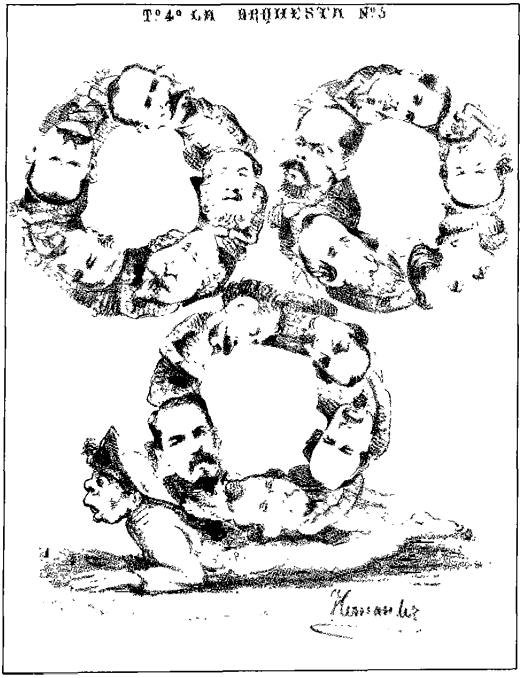



FIGURA 23. Santiago Hernández, 1871. El indio, aplastado por la maquinaria de la clase política.

FIGURA 24. Pelegrín Clavé, *Retrato de doña Mariana Antonia Heras de López Bravo*, mediados del siglo XIX. Tipos criollos con elegancia europea.

FIGURA 25. Anónimo, *Retrato de familia*, fotografía de estudio, s.f. La aristocracia criolla exige fidelidad y realismo.

FIGURA 26. Manuel Vilar, *Tlahuicole*, 1851. Un indio bajado del Olimpo.

FIGURA 27. Gerardo Suárez, Jacobo Gálvez (y posiblemente Francisco Gálvez), mural, *ca.* 1863-1866. Hacienda de La Moreña, La Barca, Jalisco. Los liberales impulsan la pintura de cuadros sociales y costumbristas.

FIGURA 28. Édouard Pingret, *Campechana*, s.f. Para un romántico, nada como un país exótico.

FIGURA 29. José Agustín Arrieta, *China con guajolote*, s.f. "...a la vez el tormento de un hambriento y de un enamorado".

FIGURA 30. José Agustín Arrieta, *El requiebro*, s.f. Las pasiones y devaneos de una sociedad machista.

FIGURA 31. José Agustín Arrieta, *El almuerzo*, s.f. "¡Qué lindo es pasar la vida / junto a una blusa encarnada!, / viendo una frente tostada / y hermosa con su altivez."

FIGURA 32. José Obregón, *El descubrimiento del pulque*, 1869. Los liberales promueven la pintura histórica de temas nacionalistas.

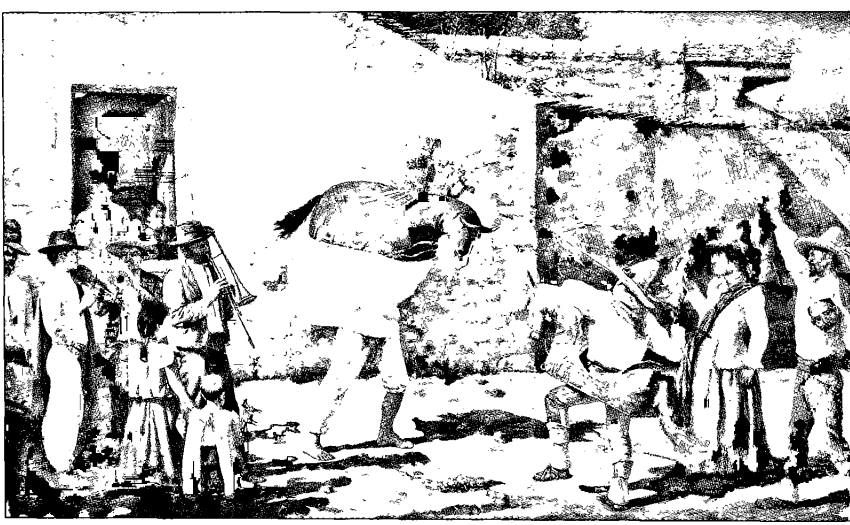


FIGURA 33. José Jara, *El carnaval de Morelia*, 1899. El universo cultural del mestizo

FIGURA 34. Antonio Becerra Díaz, *Los hacendados de Bocas*, 1896. El terrateniente se funde con el paisaje.

FIGURA 35. Hermenegildo Bustos, *Autorretrato*, 1891. "Me retraté para ver si podía..."

FIGURA 36. Anónimo (¿Danie
Cabrera?), *Entre bastidores*, 19
El dictador don Perpetuo, el
rey-presidente.

FIGURA 37. Anónimo
(¿Santiago Hernández?),
*Las cinco llagas del señor pueblo Jesús*, 1901. El pueblo,
gobernado por ahuizotes.

FIGURA 38. Anónimo (¿Daniel Cabrera?), *Doña Paz Trancazo*. La encarnación de la paz porfiriana.

FIGURA 39. Manuel Manilla, s.f. Grabados donde el pueblo nace... y muere.

FIGURA 40. José Guadalupe Posada, *El cometa de 82*. Todo el pueblo cabe en el grabado d
Posada

FIGURA 41. José Guadalupe Posada, *La calavera de los encapuchados*. La autoparodia d
machismo: calacas que aterran a los propios muerto

dor francés Dubois de Saligny encuentran el estereotipo del representante de una gran cultura que se degrada, y en Juan Nepomuceno Almonte el arquetipo del traidor malinchista. Almonte recibe el mote de *Pamuceno* y es caricaturizado como un indio ladino que busca vender a toda costa su mercancía (figura 20).

Guillermo Prieto le canta al hijo de Morelos:

> Corriendo el tiempo creció el "pitoncle",
> Se puso fraque, comió bestec
> Indio ladino, vende a to patria
> Y güiri, güiri, con el francés.
> Amoquinequi, Juan Pamuceno,
> No te lo plantas el Majestá,
> Que no es el propio manto y corona
> Que to guarache, que to huacal.[64]

Paradójicamente, al triunfo liberal encabezado por el caudillo Benito Juárez, el personaje que más critican y satirizan artistas como Constantino Escalante, Carlos Casarín y Santiago Hernández es... el caudillo liberal Benito Juárez. Los discípulos de Daumier tienen razón cuando pintan a un Juárez duro, seco, autoritario, frío ante los dolores de su pueblo. Curiosamente, lo que esta generación de dibujantes le critica al Benemérito es lo mismo que se le critica al PRI cien años después: el autoritarismo presidencialista, la política económica antipopular, el fraude electoral, la sumisión del Congreso por el Ejecutivo.[65] Lo que Escalante, Casarín y Hernández pintan en Juárez es el rostro del autoritarismo presidencialista (figura 21).

Muy de vez en vez, nuestros satiristas también hacen cuadros de costumbres. Ejemplo de ello son las notables escenas donde Escalante se mofa de las pretensiones aristocráticas de la "estúpida nobleza del mocho y del traidor" que floreció durante el Segundo Imperio (figura 22). Pero cuando quieren representar al hombre llano, al hombre anónimo del pueblo, nuestros caricatu-

[64] Guillermo Prieto (Fidel), *Marcha a Juan Pamuceno*, t. II, *La Orquesta*, núm. 65, primera época, México, 16 de abril de 1862, p. 259.

[65] Véase Barajas, *La historia de un país...*, pp. 90-101.

ristas —fieles a la visión de Clavijero que busca fundar en lo indio la identidad del mexicano— suelen dibujar indígenas (figura 23).

La obra de los periodistas liberales de combate es fundamental para la propaganda liberal y forma parte del arsenal con que éstos combaten a los conservadores y al invasor; constituye un acervo documental importante de la historia de México; es un triunfo de la lucha por la libertad de imprenta, y, por si esto fuera poco, también es una de las cumbres de la gráfica romántica mexicana.

## La reapertura de la Academia

En 1843 el dictador Antonio López de Santa Anna expide un decreto para reorganizar la Academia de San Carlos y cede los beneficios de una lotería para su financiamiento. Los artistas catalanes Pelegrín Clavé y Manuel Vilar son nombrados directores de las cátedras de pintura y escultura, respectivamente, y comienzan a dar clases en 1847. Así, tras languidecer por más de un cuarto de siglo, la Academia resurge de sus cenizas, reanuda la enseñanza y realiza exposiciones artísticas anuales. Poco a poco la planta de profesores se enriquece con la llegada de los prestigiados artistas Santiago Bagally, Jorge A. Periam, Eugenio Landesio y Javier Cavallari.

La pugna entre liberales y conservadores se refleja en el arte de la época. Cada bando busca impulsar su visión del mundo y de México, y cada partido impulsa a sus artistas y a ciertas formas artísticas específicas. Mientras el bando liberal alienta la gráfica costumbrista y la gráfica satírica, y favorece los cuadros nacionales y de costumbres, los conservadores se refugian en la Academia. Prueba de esto es que la junta de gobierno que administra el funcionamiento de la Academia está conformada por gente de tendencia conservadora; por ejemplo, a la llegada de Clavé a México "formaban parte de dicha junta, además de su presidente Javier Echeverría, Bernardo Couto, José Joaquín Pesado, Lucas Alamán y Manuel Carpio, identificados todos ellos con el partido

conservador".[66] Esto explica por qué Clavé incita a sus discípulos a pintar esencialmente cuadros con temas bíblicos, que ayudan a consolidar los valores ligados al mundo colonial y de la Iglesia, aliado incondicional del grupo reaccionario. Clavé y sus alumnos no tocan temas relacionados con la realidad nacional ni con México ni con los mexicanos. Por su parte, el escultor Manuel Vilar promueve entre sus alumnos temas religiosos y de la Antigüedad clásica: esculturas de santos, grupos mitológicos, etcétera. Un pintor francés avecindado en México lamenta que la Academia sólo trate "escenas romanas o bíblicas en vez de ilustrar un mundo tan apasionante como el que les rodea".[67]

La principal fuente de ingresos de los artistas de la época son los retratos que les encargan particulares. Los grandes retratos de aparato, que exhiben la fortuna y la gloria del retratado, son símbolo de riqueza y forma de consagración aristocrática. Para la aristocracia criolla ávida de ascender en la escala social, estos cuadros son algo más que un lujo que se pueden dar, son una necesidad ya que todo rico mexicano con ciertas pretensiones aspira a ser retratado por algún gran pintor de su tiempo. Juan Cordero es un artista muy solicitado, pero el retratista más prestigiado es, sin duda, el director de pintura de la Academia de San Carlos: Pelegrín Clavé.

## Retrato de la aristocracia criolla

Un crítico de arte de la época resalta las cualidades retratísticas de Clavé diciendo: "Los retratos [...] ejecutados por artistas de talento y de imaginación viva [...] no se sujetan a hacer una copia fría del original [y se distinguen] por la poesía con que están compuestos y ejecutados [...] los encontramos de una semejanza completa y de pinturas espontáneas y propias del carácter de

[66] Fausto Ramírez, *op. cit.*, p. 7.

[67] Édouard Pingret, nota publicada en el *Ómnibus* en 1853. Citado por Luis Ortiz Macedo en *Édouard Pingret. Un pintor romántico francés que retrató el México del mediar del siglo XIX*, Fomento Cultural Banamex, México, 1989, pp. 60-61.

cada individuo".[68] Todos los ideales artísticos de la aristocracia criolla de la época están plasmados en los retratos de Clavé: maestría, veracidad, fidelidad y profundidad psicológica. Manuel G. Revilla afirma que los retratos de Clavé agradan "no sólo por el exacto parecido, sino por la distinción y elegancia que sabía poner en los de toda persona distinguida y elegante".[69] A su vez, Justino Fernández plantea que, inspirado en el modelo de Ingres, el director de la Academia "supo dar a nuestros tipos criollos una elegancia europea, conservando al mismo tiempo su carácter", esencialmente mexicano (figura 24).[70] La aristocracia criolla busca ser retratada esencialmente como una aristocracia, pero su carácter criollo es predominante.

Veracidad y fidelidad son valores que la burguesía pondera por sobre todas las cosas en los retratos artísticos. El parecido del modelo con el retrato es fundamental en la concepción individualista de la burguesía, y no hay pintor que logre parecido tan preciso como el que se logra con la fotografía, técnica que se introduce en México a mediados del XIX, poco después de su descubrimiento. Los daguerrotipos, las imágenes en cristal y los ambrotipos de los talleres de Cruces y Campa, De la Mora, Valleto y Olaguíbel son caros y sólo las clases altas pueden permitirse el lujo de fotografiar a sus seres queridos.

Los fotógrafos de la época retratan a la misma aristocracia criolla que pinta Clavé. Enrique Fernández Ledesma la describe de la siguiente manera:

> Hombres y mujeres que decoran, con gracia y estilo inolvidables, la sociedad de su época; que cultivan la buena crianza como principio y la dignidad como dogma [...] Un mundo estático, semejante al de un escaparate de juguetes [...] Los impulsos se tamizan a través de la buena crianza y las trepidaciones de carácter se atemperan en la corte-

[68] Anónimo (¿Rafael de Rafael?), *Quinta exposición de la Academia de San Carlos*, folleto publicado por la Tipografía de Rafael, México, 25 de enero de 1853, en Ida Rodríguez Prampolini, ***La crítica de arte...***, **t. I, pp. 333-334.**

[69] Manuel G. Revilla, *Biografía del pintor Don Pelegrín Clavé*, t. I, Biografías de artistas, Imp. de V. Agüeros, México, 1908 (Biblioteca de Autores Mexicanos, 60).

[70] **Justino Fernández, *El arte del siglo XIX...*, p. 57.**

sía. Hay suavidades y continencias. Pero la continencia sólo existe cuando no se vulnera el honor [...] Se extreman las hipérboles de la urbanidad, del amor y del odio [...] Nacidas en pleno romanticismo, las gentes de mediados de siglo obran en romántico. Gentes cuya existencia [...] es, en resumen, un gajo palpitante de nuestra nacionalidad.[71]

Los valores de esta aristocracia criolla —buena crianza, cortesía, honor, hipérboles de la urbanidad— son esencialmente superficiales, están muy cerca de los ideales de la hidalguía española y muy lejos del modo de vida de la mayoría de los mexicanos (figura 25).

## Indios del Olimpo

Al tiempo que el director de pintura de San Carlos hace óleos de la aristocracia criolla, el director del área de escultura, Manuel Vilar, los inmortaliza en bustos de mármol. Pero Vilar también trata en su obra temas de historia mexicana: hace esculturas de la Malinche y Moctezuma, y trabaja largamente en una estatua ecuestre de Agustín de Iturbide, una de las figuras del grupo conservador. Sin embargo, en 1855, al triunfo del Plan de Ayutla que encabezan los liberales, este proyecto se cancela.

Mención aparte merece su escultura semicolosal *Tlahuicole* (figura 26), realizada en 1851, la cual fue incluida en la IV Exposición de la Academia y que según refiere el propio escultor, "hizo furor".[72] Dicha escultura está inspirada en un pasaje de la *Historia antigua de México* de Clavijero; refiere la heroicidad del general tlaxcalteca llamado Tlahuicole que, después de haber sido hecho prisionero, rehusó la libertad que le concedía Moctezuma, y prefirió combatir hasta la muerte en sacrificio gladiatorio antes que regresar a su patria por favor de su enemigo. Vilar retrata al indio en plena lucha y con un pie amarrado a una piedra de sacrificios.

[71] Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*, Ediciones Mexicanas, México, 1950, pp. 21, 25 y 32-33.

[72] Citado por Fausto Ramírez, *op. cit.*, p. 48.

Ésta es la primera escultura con proporciones heroicas que resalta la fuerza, la valentía y el honor de un indígena. Un artículo de la época parece recoger algunos elogios del público: "¡Qué impresión tan profunda e imponente excita esta estatua! [...] La cabeza *caracteriza* el tipo indio y con suma energía expresa el alma grande de este general".[73] La pieza adolece de los mismos defectos de ciertas esculturas de Canova: mezcla idealmente valores que la realidad no asimila fácilmente; en este caso, Vilar coloca el fiel retrato de la cabeza de un indio sobre un cuerpo inspirado en modelos helenísticos. Sin embargo, al igual que ocurre con Canova, el resultado es extraordinario y resulta novedoso para la época, en especial porque "ningún artista antes [...] había representado en proporción heroica a un indígena".[74]

Al tiempo que los conservadores promueven la pintura de escenas bíblicas y de la Antigüedad, en Guadalajara, impulsada por un grupo liberal, se funda a finales de la década de los cincuenta una contraparte de la Academia conservadora: la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes —que realiza cinco exposiciones bienales importantes entre 1857-1865— cuyos pintores tratan temas como el indigenismo histórico, cuadros sociales y costumbristas (figura 27). Asimismo, en la Academia de la capital, los liberales buscan imponer su proyecto (reflejo de esa pugna es la división que se genera entre los intelectuales de la época ante los intentos del pintor mexicano Juan Cordero por quitarle su cátedra al extranjero Pelegrín Clavé).

En 1861, al triunfo liberal sobre los conservadores, Juárez disuelve la junta de gobierno de San Carlos y busca encauzar la Academia hacia la expresión de planteamientos liberales. Pero durante la intervención francesa, en 1863, los conservadores, aliados con el ejército de Napoleón III, regresan al poder y anulan las disposiciones de don Benito. Cuando se instaura el Segundo Imperio, el emperador Maximiliano de Habsburgo apoya a la

[73] Anónimo, *Cuarta exposición pública de obras de bellas artes en la Academia Nacional de San Carlos*, en *La semana de las señoritas*, México, 1852, en Ida Rodríguez, *La crítica de arte...*, t. I, p. 307.

[74] Fausto Ramírez, *op. cit.*, p. 48.

Academia, pero para desgracia del grupo conservador, Maximiliano resulta ser un liberal de ideas avanzadas y esto le provoca enfrentamientos a nivel político, religioso, económico, estratégico e ideológico con sus aliados reaccionarios. Mientras el bloque reaccionario es ardientemente hispanista, el Habsburgo pretende fundar su imperio en los valores, en la grandeza de las culturas prehispánicas y en el ejemplo de los insurgentes e Iturbide. El emperador encarga a maestros y alumnos de la Academia de San Carlos cuadros históricos de tema precolombino y una galería de héroes de la Independencia. Muchas de estas obras no se realizan jamás, pero son muchas las semejanzas entre el proyecto iconográfico del austriaco y el que los juaristas echan a andar años después.

### Romántico en país exótico

A lo largo de este periodo y fuera de la Academia se dan algunas manifestaciones artísticas de interés relacionadas, casi todas, con la corriente de moda: el romanticismo. Gráfica costumbrista y caricatura son dos importantes manifestaciones del romanticismo mexicano, pero no las únicas. Algunos pintores con cierta formación académica hacen óleos románticos que retratan con sensibilidad subjetiva el universo popular. Es el caso de Antonio Serrano, Primitivo Miranda, Felipe Santiago Gutiérrez, Eulalia Lucio, José Agustín Arrieta y el pintor francés Édouard Pingret.

Pingret llega a México en 1850 a los 60 años de edad. Su llegada es un suceso en el mundo del arte mexicano, pues se trata de un pintor maduro, con amplia formación académica —de joven estudia con Jacques-Louis David y trabaja en el taller de Jean Baptiste Regnault— e importantes reconocimientos. Adentrado en el estilo romántico, Pingret gusta de pintar cuadros históricos y escenas exóticas, por lo que México se le presenta como un manantial inagotable de inspiración. Desde su salida de La Habana pinta tipos populares, tanto urbanos como rurales, de Campeche, Veracruz, Córdoba, Puebla y el altiplano. Pingret es el último de los grandes artistas viajeros que hace una tipología de personajes

populares. Su obra continúa la tradición de sus predecesores hasta en sus defectos, pues contiene "imperfecciones de trazo, europeización o idealización de los rasgos indígenas"[75] (figura 28).

Los artistas viajeros que lo anteceden tienen una visión esencialmente antropológica de los mexicanos; Linati, Rugendas y Waldeck buscan describir el exotismo de México y los mexicanos. En cambio, en los óleos de Pingret prevalece la visión romántica: busca disfrutar lo exótico, sentirlo. Sin embargo, todos los artistas viajeros, incluso Pingret, ven al país con distancia, con desapego, como algo ajeno. Esto contrasta enormemente con la obra de los pintores costumbristas mexicanos contemporáneos de Pingret, en los que todo es cercanía, todo es propio. Éste es el caso de Miranda, de Serrano, pero sobre todo del poblano Arrieta.

## La vida romántica de los chinacos

La obra de José Agustín Arrieta conjunta varias de las tradiciones pictóricas del México de la época: es parte de la pintura regional poblana popular, abreva en el costumbrismo y estudia en la Academia; tiene una tradición, un estilo y una formación. Se sabe que este pintor estudia en la Academia de Bellas Artes de Puebla, que lleva una muy modesta existencia —tanto que incluso trabaja por años como conserje del Congreso del estado—, que expone sus cuadros en San Carlos y Puebla, que alcanza cierto reconocimiento y que muere pobre en un cuarto de hospicio.

Entre 1820 y 1874 Arrieta pinta bodegones, retratos, cuadros religiosos y de costumbres. Octavio Paz evalúa su obra en una frase: "pintó escenas de costumbres con tipos populares que nos hacen sonreír. Su punto flaco es el pintoresquismo; su fuerte, los bodegones".[76] Sin embargo, el pintoresquismo del poblano tiene gran valor histórico y documental, además está cargado de emo-

[75] Luis Ortiz Macedo, *Édouard Pingret...*, p. 61.

[76] Octavio Paz, "El águila, el jaguar y la virgen", en *Los privilegios de la vista...*, p. 60.

ción y transmite una visión única de México y los mexicanos de su tiempo. Justino Fernández asienta que los cuadros de Arrieta "expresan un interés por la vida romántica de su tiempo [su trabajo] se desprende de la tradición [...] la novedad que presenta su obra es el costumbrismo, las escenas populares y pintorescas y los bodegones [son piezas] bien dibujadas y pintadas".[77]

El pintoresquismo de Arrieta no tiene nada de superficial; es parte de una búsqueda personal, íntima, pero también se enmarca dentro de la preocupación histórica de los liberales por encontrar una identidad nacional. En los interiores de sus pulquerías y tabernas, pero sobre todo en sus escenas de mercado, vemos interactuar marchantas, chinas, indios, léperos y catrines; incluso sus bodegones son testimonio histórico de costumbres sociales. Guillermo Prieto celebra estos cuadros porque retratan la lucha de costumbres de la clase media que reúne en la misma mesa "el plato poblano de pajarito y la azucarera parisiense".[78]

Sobre Arrieta, Elisa García Barragán afirma que "el pintor reproduce lo que le era más cercano a sus sentimientos; diría más, lo que le rodeaba en su ambiente. Arrieta, permeado por el afán nacionalista, pasa a ser uno de los primeros artistas decimonónicos en mostrar costumbres y tipos populares, no propiamente regionales [...] sino característicos de otras partes del país, incluida la capital".[79] Retrata a la china de su Puebla, pero también al mendigo, a la sirvienta, al costeño, al catrín, al mandadero.

Los autores de *Los mexicanos pintados por sí mismos* retratan a personajes populares para conocerlos; Arrieta los retrata porque los conoce, conoce sus conflictos sociales, sus vicios, sus pretensiones, sus gustos, sus dichas y desdichas... sus deseos. Los retratos costumbristas del poblano están llenos de erotismo; el mismo Prieto describe así el cuadro *China con guajolote* (figura 29): "hay una china con un plato de mole en la mano, que sería a la vez el tormento de un hambriento y de un enamorado, porque no se

[77] Justino Fernández, *El arte del siglo XIX...*, p. 113.

[78] Guillermo Prieto, *Carta al Nigromante* (fechada en Puebla el 24 de febrero de 1879). Citada por García Barragán, *José Agustín Arrieta...*, p. 57.

[79] Elisa García Barragán, *José Agustín Arrieta...*, p. 5.

sabe si brinda con un refrigerio o un mal pensamiento".[80] En otros cuadros como *Agualojera, La Sorpreza [sic]* y *El requiebro* (figura 30), el pintor retrata la tensión erótica en la mirada de soldados y catrines, y en el rubor de las muchachas humildes. Son los devaneos de una sociedad a la vez machista y puritana. Fausto Ramírez acota que las frecuentes asociaciones eróticas de los cuadros de Arrieta pueden revelar la "carga moralista inherente a la pintura de costumbres [que practicaron los flamencos] en la época barroca".[81] Puede ser, pero como tantos moralistas, con el pretexto de dar una lección, Arrieta pinta las escenas más sensuales.

En *El almuerzo* (figura 31), Arrieta retrata a un chinaco con su china. Ella está sentada en el suelo frente a un plato de enchiladas, un vaso de pulque y frutas y tiene el brazo levantado para darle un pedazo de caña a su pareja que está a sus espaldas, de perfil, sentado sobre una silla, mirando a un cenzontle mientras pasa su mano sobre el hombro de su mujer. Él viste el típico traje de chinaco: paliacate en la cabeza, camisa de manta, pantalón a rayas y sarape de lana; ella, su traje de china poblana: rebozo encarnado cruzado sobre su blusa bordada de manta y falda roja cuadriculada con flores negras. La china mira de frente al espectador, retadora, como diciéndole "¿qué me ves?", pues se sabe protegida por su hombre. Es una tierna escena de amor entre un chinaco y su china. Pero este cuadro bien puede tener un trasfondo político: durante la intervención francesa muchos escritores liberales escriben versos y canciones sobre los amores del chinaco y su china, el guerrillero patriota que lucha contra el francés y la mujer del pueblo que lo quiere, lo procura y cuida su honra. El cuadro de Arrieta podría ilustrar perfectamente *El canto de la chinaca:*

Yo soy libre como el viento,
Pero tengo dignidad,
Adoro la libertad
Con todo mi corazón.

[80] Prieto en Cabrera, *La vida en Puebla. Crónicas de Fidel*, Libros de México, México, 1988, p. 40. Citado por García Barragán, *José Agustín Arrieta...*, p. 69.
[81] Fausto Ramírez, *op. cit.*, p. 59.

Y de orgullo el alma llena,
Declaro de buena gana
Que soy pura mexicana,
Nada tengo de español.

¡Qué lindo es pasar la vida
junto a una blusa encarnada!
viendo una frente tostada
y hermosa con su altivez.

[Ante los avances de un *franchute,* la *china* responde:]

el extranjero
es un plato desabrido...
ven chinacate querido,
a espantar a ese francés.[82]

La obra de Arrieta es excepcional ya que "ningún otro artista se ocupó tan exclusiva y anticipadamente de los temas costumbristas mexicanos, lo que unido a sus grandes dotes de pintor hace que sus obras no tengan paralelo";[83] es producto refinado de la cultura nacional: buen artesano, maestro popular, fino sociólogo y fiel cronista, y sus cuadros son más que un testimonio del México de su tiempo, pues recrean un ambiente, un mundo propio, tal como lo hará tiempo después José Guadalupe Posada.

## Retratos de la patria

Tras el fusilamiento de Maximiliano en Querétaro en 1866 y poco después de la entrada de Juárez a la capital en 1867, se restablecen las disposiciones de 1861 y la Academia de San Carlos se convierte en la Escuela Nacional de Bellas Artes, dependencia de la Secretaría de Justicia e Instrucción y Educación Pública.

[82] Anónimo, *Canto de la chinaca.* Las dos primeras estrofas fueron recogidas por Rubén M. Campos, las dos últimas son del periódico liberal *La Chinaca,* del 30 de junio de 1862. *Cancionero de la intervención francesa* (grabación), INAH, México, 1986.
[83] Justino Fernández, *El arte del siglo XIX...*, p. 114.

La inteligencia liberal de la República Restaurada promueve activamente la cultura y el arte nacionalistas. En 1869 un redactor de *El Renacimiento* —posiblemente Ignacio Manuel Altamirano— argumenta a favor de la pintura histórica: "es tiempo de que nuestros artistas exploten las riquezas no tocadas aún de nuestra vida antigua y moderna".[84] Para la exposición de ese año, el director de Bellas Artes, Ramón Isaac Alcaraz, establece un premio y accésit al "mejor cuadro de asunto histórico nacional que se presente".[85] Ese año, en la exposición de Bellas Artes artistas como Primitivo Miranda, Petronilo Monroy y José Obregón exhiben algunos cuadros mexicanistas de tema histórico y alguna alegoría patria.

La *Constitución del 57* de Petronilo Monroy provoca los elogios de Guillermo Prieto, quien ve en la figura alegórica el rostro de México, de la patria: "con su cabello rizado y flotante, su frente abierta al pensamiento y al amor, sus negros ojos como dos abismos de ébano [...] y ese color apiñonado y delicioso que sólo se matiza con las auroras y se fija en las mejillas de nuestras bellas".[86]

Por su lado, el cuadro de Obregón *El descubrimiento del pulque* (figura 32) recibe buenas críticas. La novedad de esta pieza —paradigma de la pintura histórica nacionalista— radica en que no trata temas bíblicos o de la Antigüedad clásica, sino un asunto nacional, lo que será de suma importancia para el desarrollo del arte académico mexicano. La obra representa a la hermosa Xóchitl, ofreciendo el primer líquido del maguey al monarca Tecpalcatzin, rey de Tula, en el año de 1039; el noble Papatzin se enamora de la bella y la toma por esposa. La pieza tiene tanto éxito que es adquirida por Bellas Artes unos años después, y su influencia es tal que inspira a otros autores de la Academia de San Carlos a realizar pintura histórica de tema mexicanista.

En la pintura nacionalista el retrato de tipos es esencial, pero los críticos de la época difieren sobre qué es lo arquetípico de los

[84] Anónimo (¿Ignacio M. Altamirano?), "Crónica de la semana", en *El Renacimiento*, México, 23 de enero de 1869, en Ida Rodríguez, *La crítica de arte...*, t. II, p. 144.

[85] Ramón Isaac Alcaraz, "Exposición de Bellas Artes", inserción en *El Siglo XIX*, México, 15 de noviembre de 1869, en Ida Rodríguez, *La crítica de arte...*, t. II, p. 148.

[86] Guillermo Prieto, "Crónica charlamentaria", en *El Monitor Republicano*, México, 17 de enero de 1869, en Ida Rodríguez, *La crítica de arte...*, t. II, p. 141.

tipos mexicanos. Sobre *El descubrimiento del pulque* un crítico de la época escribe: "hay, en suma, tanta distinción en todos los tipos, que no parece sino que el espíritu del pueblo azteca, deseando reivindicarse, guiaba el pincel del afamado pintor".[87] Sin embargo, años más tarde, Altamirano repara: "el artista [tomó] para su bella Xóchitl no precisamente a una joven india con su color bronceado, sino a una mestiza muy linda, pero que revela en su colorido moreno pálido la mezcla de la sangre europea [es decir que acusa ya] adulteración de raza [y no es típica]".[88]

A pesar del éxito de Obregón y de que los exhortos liberales por hacer una pintura nacionalista tienen ecos, en las exposiciones siguen predominando temas clásicos, bíblicos y copias de modelos europeos. En 1874 Altamirano lamenta que los jóvenes artistas mexicanos sigan imitando "servilmente los modelos de una escuela determinada" y les pregunta:

> ¿por qué [...] no han acometido la empresa de crear una escuela pictórica y escultórica esencialmente nacional, moderna y en armonía con los progresos incontrastables del siglo XIX? [Las escuelas europeas], en su afán de volver a la fuente pura, a la belleza antigua [han logrado] fundar una escuela nacional más o menos perfecta, pero esencialmente propia.[89]

Manuel de Olaguíbel sentencia: "Artistas, trabajad; seréis grandes porque vuestro campo es muy extenso; para el género histórico contáis con héroes sublimes; para la pintura de interior, con tipos interesantes, y para el paisaje, con una naturaleza virgen".[90]

En 1876, con motivo del éxito de los pintores mexicanos en Estados Unidos, José Martí insiste:

[87] L. G. R., "Exposición de Bellas Artes", en *El Siglo XIX*, México, 15 de noviembre de 1869, en Ida Rodríguez, *La crítica de arte...*, t. II, p. 156.

[88] Ignacio Manuel Altamirano, *Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana*, The Chas M. Green Printing Co., Nueva York, p. 90, en Ida Rodríguez, *La crítica de arte...*, t. II, p. 152.

[89] Ignacio Manuel Altamirano, "La pintura histórica en México", en *El Artista*, México, 1874, p. 8, en Ida Rodríguez, *La crítica de arte...*, t. II, p. 196.

[90] Manuel de Olaguíbel, "Nuestros artistas, pasado y porvenir", *El Artista*, México, 1874, p. 15, en Ida Rodríguez, *La crítica de arte...*, t. II, pp. 201-202.

> ¿Tampoco [...] se animarán ahora nuestros pintores a copiar nuestros tipos y paisajes [...]? ¿Qué hace Ocaranza que no anima sus composiciones delicadas y picarescas con tipos de México?, ¿por qué no hace Parra episodios de nuestra historia?, ¿por qué Tiburcio Sánchez y Rodrigo Gutiérrez no dan vida, aquél con su costumbre de copiar tipos, y éste con su colorido y dibujo envidiables, a [temas mexicanos]?, ¿por qué, para hacer algo útil, no se crea en San Carlos [...] una escuela de tipos mexicanos?[91]

Poco a poco el nacionalismo va sentando sus reales, y en los años siguientes artistas como Félix Parra, Juan Ortega, Leandro Izaguirre y José Jara realizan cuadros históricos y de costumbres. Tal vez sea Jara el primer artista académico que retrata al mestizo mexicano en su universo cultural, a la vez indígena y criollo; sus cuadros costumbristas *El velorio* y *El carnaval de Morelia* (figura 33) están lejos del historicismo indigenista y cerca de la vida cotidiana de los mexicanos pobres y de clase media de su tiempo.

En el porfiriato todo indica que el empeño de los liberales por establecer el arte nacionalista ha triunfado y el tema histórico nacionalista más socorrido es el glorioso pasado indígena prehispánico.

Sin embargo, para nuestros artistas nacionalistas el Egipto de los faraones, la Atenas de Pericles, el Renacimiento de Galileo y la Tula prehispánica son culturas igual de lejanas y desconocidas; así, los mismos vicios y la misma falsedad con que pintan en su juventud cuadros de la Antigüedad grecorromana se trasminan a sus cuadros sobre el México antiguo. El crítico Felipe S. Gutiérrez asienta en 1876:

> en el género de costumbres, en el retrato y en la historia, es chocante emplear ese idealismo equívoco que hace de las figuras una especie de muñecos de porcelana. Hemos visto, por ejemplo, algunos cuadros de indios pintados en México, y no sabemos si causa risa o pena ver unas carnes limpias y como barnizadas y unas ropas que parece que acaban de salir de la Monterilla o el Portal de las Flores.[92]

[91] José Martí, "La Academia de San Carlos", *Revista Universal*, México, 25 de octubre de 1876, en Ida Rodríguez, *La crítica de arte...*, t. II, p. 407.

[92] Felipe S. Gutiérrez, "La exposición de Bellas Artes en 1876", *Revista Universal*, México, 18 de febrero de 1876, pp. 1-2, en Ida Rodríguez, *La crítica de arte...*, t. II, p. 387.

El mismo Gutiérrez agrega, dos años más tarde:

> los artistas, historiadores y literatos que, al querer esculpir, pintar o narrar sobre nuestra historia antigua no hallan datos ni monumentos que consultar y cometen anacronismos, partiendo de suposiciones o conjeturas, que al fin imprimen un sello falso e incierto sobre las composiciones de todo género [...] De aquí a cien o doscientos años, por ejemplo, que los artistas quieran pintar o describir algunos de los interesantes episodios de nuestra historia contemporánea, presentarán a las huestes que acompañaron a Hidalgo o a Morelos de frac y de sorbete.[93]

Muchos de los pintores mexicanistas realizaron en su juventud cuadros bíblicos y escenas de la vida de los santos, y sus cuadros prehispánicos están ejecutados con la misma pasión y empeño con que pintaron antes escenas del Antiguo Testamento. Son los mismos artistas, su oficio, su técnica, su habilidad es la misma, pero se ha modificado la esencia de su fe: parece que cambiaron el fervor religioso por el fervor patriótico, ¿qué no es esto, precisamente, lo que buscaban los liberales?

## Era el abuelo un lagartijo porfiriano

En este proceso de exaltación nacionalista, el indio en el que Clavijero quiere fundar las raíces de la identidad nacional se convierte en un ser mitológico para la cultura y la plástica mexicana... aunque en la vida real sigue siendo discriminado y maltratado. David Brading asienta que el pasado indígena precolombino es tratado como "un sistema cerrado, completamente separado del México moderno".[94] Los míticos indios precolombinos parecen no tener nada que ver con los despreciables indios del presente. Los mexicanos verdaderos, para los que gobierna Díaz, son los

[93] Felipe S. Gutiérrez, "Revista de la exposición de San Carlos", *La Libertad*, México, 15 de febrero de 1878, en Ida Rodríguez, *La crítica de arte...*, t. II, p. 439.

[94] David Brading, citado por Fausto Ramírez, *op. cit.*, p. 9.

grandes terratenientes y propietarios, y estos dueños de hacienda son seres míticos a su manera: son caciques poderosos que se parecen a los aztecas en su voracidad para despojar de sus tierras a los pueblos indios.

Los pintores nacionalistas de la Escuela de Bellas Artes siguen viviendo esencialmente de pintar a la aristocracia de su tiempo. Los críticos de la época ponderan los retratos de pintores como José Obregón, Tiburcio Sánchez, Petronilo Monroy, Felipe Gutiérrez y Manuel Ocaranza. El elogio más grande, y más usado por los críticos, que se le puede hacer a un retrato es: "sólo le falta hablar", y el valor supremo es el parecido de la tela con su modelo.

En el México liberal de Juárez y de Díaz, a medida que se consolida una burguesía nacional, se afianzan los valores de la individualidad burguesa. Lo que clientes, público culto y críticos ponderan en estos retratos es lo mismo que se ponderaba en los de Clavé: veracidad, fidelidad, profundidad psicológica y precisión. Los artistas académicos no buscan representar seres ideales o personajes típicos, sino individuos únicos.

Uno de los retratos más notables de la poderosa clase terrateniente porfirista es *Los hacendados de Bocas*, de Antonio Becerra Díaz (figura 34). El cuadro presenta al poderoso hacendado porfiriano don Juan Farías en sobremesa con su mujer y su hija en la terraza de su hacienda. Sobre el horizonte se despliega un paisaje que parece no tener fin: son las tierras de este poderoso terrateniente. El auge del género del paisaje en México se debe en buena medida a que estos grandes propietarios contratan a paisajistas como Eugenio Landesio y José María Velasco para que pinten sus extensas haciendas y posesiones.

Los hacendados poderosos también requieren grandes retratos de aparato y son también la principal clientela de los retratistas; el cuadro *Los hacendados de Bocas* reúne estos dos géneros, pues el terrateniente no sólo es parte del paisaje, sino que también es su dueño. En la sociedad porfiriana, el paisaje es parte del retrato del terrateniente. Elisa Vargas Lugo hace notar que este cuadro es "una cabal representación de la sólida e impoluta insti-

tución familiar decimonónica con su particular relación con la tierra y con Dios".[95]

Los retratos personales —distintos a los de *tipos*— hechos por Estrada, Clavé, Cordero, Obregón, así como las fotografías de Cruces y Campa, e incluso las caricaturas de Escalante, son en su mayoría retratos de la aristocracia criolla, de la alta burguesía y de los líderes políticos. En estas imágenes existen abundantes datos sobre estos sectores privilegiados, pero muy pocos acerca del resto de los mexicanos, en especial de los indios que el arte nacionalista busca exaltar. Pero no sólo los ricos y los prohombres tienen la necesidad de hacerse retratar, de perpetuar su imagen y la de sus familiares. También los hombres sencillos tienen su corazoncito... y su rostro; sin embargo, un maestro retratista es un trabajador muy especializado, por lo que hacerse pintar es caro.

En las escuelas regionales de pintura hay retratistas populares que trabajan aislados, lejos de la crítica, los salones y la academia; la mayoría de estos artistas suelen ser simples aficionados. En el pueblo de Purísima del Rincón, Guanajuato, se produce un fenómeno excepcional: un indio de oficio nevero se revela como un maestro del retrato; su nombre, Hermenegildo Bustos.

## Autorretrato de un indio

Pascual Aceves Barajas, biógrafo de Hermenegildo Bustos, afirma que este indio hacía un poco de todo en su pueblo;[96] Raquel Tibol documenta que "según se lo encargaran, hacía cajones de muerto, lápidas, ramos de flores. Pepenaba jitomates, ejotes, hierba piojera, aguacates, elotes [...] Confeccionaba banderas, pintaba muebles, ponía vigas a los techos. Sembraba maíz, cuidaba magueyes"...[97] también pintaba retablos, obras sacras y pequeñas obras maestras que firmaba como "pintor aficionado".

[95] Elisa Vargas Lugo, citada por Fausto Ramírez, *op. cit.*, p. 119.

[96] Pascual Aceves Barajas, *Hermenegildo Bustos. Su vida y su obra*, Imprenta Universitaria de Guanajuato, México, 1956.

[97] Raquel Tibol, *Hermenegildo Bustos, pintor de pueblo*, Era-INBA-Conaculta, México, 1981, p. 8.

No existen documentos que prueben que Bustos contara con una formación académica de algún tipo; todo indica que fue autodidacta. Octavio Paz afirma: "El caso de Bustos tiene algo de milagroso: aislado en un pueblo perdido de Guanajuato, rodeado de una pequeña sociedad rústica y tradicional, entregada a sus placeres y devociones (el Diablo y la Iglesia), logró por sí solo recrear el gran arte del retrato".[98] Pintó a la gente simple de su región: hortelanos, herreros, agricultores, comerciantes, campesinos... "por todos estos personajes sintió Bustos intensa simpatía. El modo de vivir de todos ellos le dio un carácter propio a su expresión pictórica".[99]

El crítico norteamericano Walter Pach señala que en la obra de Bustos existen "algunos de los elementos que han contribuido al prestigio perdurable de la gran pintura",[100] y compara la obra del puriense con los retratos mortuorios de Fayoum. Otros ensayistas lo comparan con los retratistas flamencos: "Por su equidistancia del idealismo clásico y del barroquismo y expresionismo, Bustos hace pensar en el origen del arte del retrato: los flamencos del siglo xv [...] Retrata a personas reales y esto evoca a los flamencos".[101] "Como en Flandes quiso pintar Hermenegildo Bustos, pero la demanda de obra no la hicieron grandes mercaderes, emprendedores industriales o arriesgados navegantes, sino gente sencilla de un pueblo arrinconado."[102]

Pero las necesidades de estos campesinos simples y aislados tienen mucho en común con las de los ricos hacendados de su tiempo; los valores culturales dominantes de la época llegan hasta Purísima del Rincón. Bustos busca veracidad, fidelidad, profundidad psicológica y precisión. Tibol escribe:

[98] Octavio Paz, "El águila, el jaguar y la virgen", en *Los privilegios de la vista...*, p. 60.

[99] Raquel Tibol, *Hermenegildo Bustos...*, p. 58.

[100] Walter Pach, "Descubrimiento de un pintor americano", *Cuadernos Americanos*, núm. 6, México, noviembre-diciembre de 1942.

[101] Octavio Paz, "Yo, pintor, indio de este pueblo: Hermenegildo Bustos", en *Los privilegios de la vista...*, p. 161.

[102] Raquel Tibol, *Hermenegildo Bustos...*, p. 70.

> en su captación imitativa de la realidad, Bustos se acercó a la tendencia predominante de la segunda mitad del siglo XIX, cuando el arte se contagia de intereses científicos, sobre todo en la observación racionalizada de la naturaleza [...] La dignidad de lo verdadero, ése fue el sentido de belleza que normó el trabajo de Hermenegildo Bustos, un trabajo directo, creíble, culturalmente activo en el sistema de relaciones sociales y necesidades espirituales de su comunidad.[103]

Y las necesidades sociales y espirituales de estos hombres son complejas; Justino Fernández hace notar que "Bustos no sólo copiaba el modelo, intuía el carácter, la persona más allá de los rasgos físicos".[104] Al respecto, Paz agrega: "sus personajes son lugareños, gente simple de vida simple, pero el pintor ha penetrado en su interior y nos revela algo que sabíamos y que habíamos olvidado: todos los seres humanos son excepcionales. Y lo son porque todos tienen alma".[105]

Hermenegildo Bustos, pintor aficionado, indio puriense, se reafirma como pintor y como indio a través de su pintura. En su autoretrato (figura 35) vemos sus rasgos de indio: tez cobriza, pómulos salientes, labios carnosos, párpados ligeramente rasgados. Atrás de su retrato, el pintor escribió: "me retraté para ver si podía...", ¡y vaya que pudo! La pieza es una pequeña obra maestra: tiene alma. Jorge Juan Crespo de la Serna describe: "[...] los ojos tienen una mirada entre severa y melancólica, más bien penetrante, de una fijeza que revela conciencia de los hechos reales, conciencia del propio destino".[106] Son los ojos de un hombre inteligente y humilde de pueblo.

[103] Raquel Tibol, *Hermenegildo Bustos...*, pp. 70-71.

[104] Justino Fernández, *El arte del siglo XIX...*, p. 110.

[105] Octavio Paz, "El águila, el jaguar y la virgen", en *Los privilegios de la vista...*, pp. 60-61.

[106] Juan Crespo de la Serna, *Cuadernos Americanos*, en R. Tibol, *Hermenegildo Bustos...*, p. 195.

## Retrato de Don Perpetuo y Doña Paz Trancazo

Porfirio Díaz conoce como nadie la fuerza de la caricatura como arma de propaganda política, pues la usó durante sus revoluciones, primero contra Juárez y luego contra Sebastián Lerdo de Tejada. En buena medida, la revolución de Tuxtepec que encabeza Porfirio triunfa gracias al apoyo de los dos periódicos de caricaturas más importantes de la década de los setenta: *El Padre Cobos* y *El Ahuizote*. El agradecimiento de Díaz con *El Ahuizote* se refleja en el hecho de que, al triunfo de su causa, a los tres colaboradores de la revista les da nombramientos importantes: al director de la revista, Vicente Riva Palacio, lo hace ministro; al editorialista Juan N. Mirafuentes, gobernador del Estado de México, y al caricaturista José María Villasana, diputado por San Luis Potosí.

Villasana es un dibujante extraordinario. En 1872, en el periódico *México y sus Costumbres*, este artista reúne las dos tradiciones gráficas más importantes de la prensa nacional: caricatura y costumbrismo. El caricaturista se revela como uno de los dibujantes satíricos más eficaces que ha tenido el país en *La Orquesta* (1872-1873), en *El Ahuizote* (1873-1876), en *La Historia Danzante* (1874) y en *El Coyote* (1880). Sus caricaturas antilerdistas minan la imagen de don Sebastián y contribuyen a su caída. Sin embargo, el feroz dibujante modera considerablemente su agresividad cuando Díaz llega a la presidencia y se dedica a hacer —en *La Patria Ilustrada* y en *México Gráfico*— caricatura costumbrista, retratos de personajes famosos y dibujos de humor frívolo y mundano. En *La Patria Ilustrada*, Villasana trabaja con un joven talentoso de Aguascalientes: José Guadalupe Posada. El trabajo del maestro y el del alumno se confunden en un mismo estilo de caricatura costumbrista.

En su primer periodo como presidente de México, don Porfirio respeta la libertad de imprenta, pero el gobierno de su sucesor, Manuel González, restringe el derecho constitucional a la libertad de imprenta, lo que da pie a que a partir de su segundo periodo Díaz busque controlar a la prensa. La tarea no es fácil, pues no todos

los periodistas son tan domesticables como Villasana y además los liberales radicales tienen muy presente la tradición de lucha por la libertad de imprenta. A través de la revista satírica *El Hijo del Ahuizote*, dibujantes como Daniel Cabrera, Santiago Hernández y Jesús Martínez Carrión caricaturizan al régimen con ferocidad: Díaz se vuelve *Don Perpetuo* (figura 36), el arquetipo del dictador-cacique aferrado a la silla y su espada es bautizada *La Matona;* el pueblo es dibujado con dolor a través del arquetipo de un indígena explotado (figura 37), a veces ignorante y hambreado, a veces astuto y socarrón, pero las más de las veces como una masa anónima sufrida y sacrificada; la paz porfiriana es personificada por *Doña Paz Trancazo* (figura 38), una especie de capataz de las masas que carga un fardo con los *regalos* que le ha dado Porfirio al pueblo: lleva en una mano una hoja de laurel y en la otra *La Matona.* Al cabo de unos años, la persecución contra los periodistas se torna implacable: son encarcelados, perseguidos, maltratados, acosados; sin embargo, los autores de *El Hijo del Ahuizote* logran resistir 17 años, hasta que Cabrera queda hemipléjico por los maltratos de sus múltiples encierros y Martínez Carrión muere a consecuencia de su paso por la cárcel.

Estos artistas "captaron y tematizaron de mano maestra [el] doble aspecto de la concepción indigenista"[107] porfirista que exaltaba a los indios prehispánicos y reprimía a los indios de su tiempo; hacen parodias del gran arte nacionalista y contribuyen al enriquecimiento del arte popular mexicano.

## Grabados donde nace el pueblo

A fines del porfiriato, a pesar de la rígida censura del gobierno, la prensa crece y cada día hay más lectores de periódicos, volantes y hojas sueltas. El fenómeno abarca los sectores populares; incluso el pueblo analfabeta y semianalfabeta compra cierto tipo de impresos ilustrados. Este mercado enorme de consumidores pobres

[107] Fausto Ramírez, *op. cit.*, p. 9.

y poco letrados propicia el surgimiento de la prensa de a centavo y favorece el establecimiento de imprentas populares como el taller de Antovio Vanegas Arroyo, donde se imprimen almanaques, cancioneros, silabarios, juegos de mesa, oraciones y hojas sueltas de todo tipo.

Este público modesto, aunque numeroso, solicita a veces diseños y dibujos que requieren de los servicios de artistas gráficos. Un puñado de grabadores se dedica a satisfacer las exigencias básicas de este mercado, dando pie a la aparición de un fenómeno cultural novedoso: los grabadores populares. Estos artesanos del grabado son artistas que atienden de manera directa las necesidades de un público masivo; son en el mejor sentido de la palabra artistas del pueblo.

Los primeros grandes grabadores que trabajan en el taller de Vanegas Arroyo son los Manilla, cuya obra no ha sido suficientemente estudiada; sin embargo, sabemos que al menos uno de ellos, Manuel Manilla, realiza cientos de grabados de todo tipo: escenas taurinas, religiosas, ilustraciones de cuentos fantásticos, escenas costumbristas y algunas de las primeras calaveras. Su estilo le debe mucho al grabado popular español y a la técnica que usó: el grabado al *velo*, un buril estriado que traza varias líneas a la vez. Manuel Manilla no retrata individuos, sino atmósferas, escenas populares (figura 39). Sobre la obra de este grabador, Jean Charlot comenta: "Solamente el pintor que es del pueblo lo pinta en sí, como se retrata a un hermano y logrando el parecido, sin saberlo, hace obra social".[108] La relación de trabajo de los Manilla con Vanegas Arroyo es larga, pero a fines de los noventa los servicios de estos grabadores acaban siendo desplazados por un dibujante talentoso que tiene una capacidad de trabajo extraordinaria: José Guadalupe Posada.

A lo largo de su carrera, Posada realiza miles de dibujos y grabados. Quienes lo vieron cuentan lo miserable del taller donde, a la vista de todos, atendía los encargos de su público; Carlos Pellicer escribe: "Con mis ojos de niño vi sus ojos / detrás de una

[108] Jean Charlot, "Manuel Manilla, grabador mexicano", *Forma*, edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 19.

vidriera. / Era un taller pequeño..."; y Rubén M. Campos lo llega a llamar "publicista ratonero".

Posada es un artesano prolífico que trabaja para ciudadanos pobres, como él. Vive en la ciudad de México en una vecindad miserable y a su muerte, en 1913, es enterrado en una fosa común. Los críticos de la época no registran el hecho. Sólo en 1917, en una nota sobre la muerte de Antonio Vanegas, un periodista menciona a Posada de refilón: "poco tiempo antes de la desaparición de Vanegas Arroyo murió Guadalupe Posada, grabador único en su género, pues nadie como él ha tenido la percepción de lo caricaturesco en el pueblo bajo de la capital".[109] En ese entonces, todo indica que Posada pasaría a la historia como una anécdota, un fenómeno de ese pueblo bajo que sigue comprando sus hojas volantes, pero a partir de 1920 los muralistas revaloran la obra del grabador.

En 1930 Diego Rivera afirma: "la producción de Posada, libre hasta de la sombra de una imitación, tiene un acento mexicano puro".[110] El muralista tiene razón... en parte. El trabajo de Posada acusa la influencia de dos grandes dibujantes mexicanos: Villasana, con quien trabaja, y Manilla, de quien se inspira. Setenta años después de la afirmación de Rivera se ha documentado que don José Guadalupe toma su bien donde lo encuentra, imita y copia a dibujantes mexicanos y extranjeros. Sin embargo, Rivera acierta cuando afirma que el acento mexicano de la obra de Posada es innegable, natural y espontáneo. Esto seguramente se debe al contacto con una clientela que no tiene nada que ver con las necesidades ideológicas artificiales del arte nacionalista oficial.

Nadie como este modesto artesano popular para retratar al pueblo de México. Monsiváis explica este fenómeno de la siguiente manera:

[109] Nicolás Rangel, "El alma popular y Vanegas Arroyo", *Revista de Revistas*, núm. 360, 25 de marzo de 1917, p. 13, en Xavier Moyssén (comp.), *La crítica de arte en México, 1896-1921*, t. II: *Estudios y documentos (1914-1921)*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1999, p. 125.

[110] Diego Rivera, *Posada. Mexican Folkways*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1930, s.p.

> [...] en el sentido ideológico, Posada no va más allá de la cultura de su época, no se embarca en la hazaña metafísica de revelar el "ser nacional", y no alega sobre su condición nacional, ni tendría que hacerlo [...] Posada no es "mexicano" según la concepción actual, pero tampoco lo es según la concepción porfiriana. No cree en la selección de las especies, y no se avergüenza de la apariencia popular. Más bien lo contrario. En sus grabados, los rostros típicos se vuelven arquetípicos, y el aspecto que avergüenza a los porfiristas se reivindica gozosamente. "Así somos, podríamos ser más atractivos, podríamos parecer europeos, pero como somos indios o mestizos, nos toman o nos dejan" [...] En gran medida la obra ajusta todo al gozo de la fluidez popular, a las diversas maneras en que una colectividad popular cobra rostros y atiende al despliegue de sus facciones [...] Es el sinónimo perfecto del arte que el pueblo genera o auspicia como diversión y que retorna como identidad; el arte que, de varios modos, satisface una noción: el alma popular de los seres anónimos, el vislumbramiento de la raíz del México Profundo.[111]

Posada no dibuja un arquetipo del mexicano, sino cientos. Todos y cada uno de sus retratos son parte de un gran cuadro social. Gracias a que realiza miles de dibujos (Diego afirma que son 15 000), el prolífico grabador retrata a gente de casi todos los estratos de la sociedad de su época: toreros, apaches, mariguanos, políticos, mecapaleros, curas, guerrilleros, viejas mochas... la lista es interminable. En uno de los grabados que ilustran el corrido *El cometa de 82* (figura 40), Posada pinta de frente una multitud histérica que levanta las manos al cielo pidiendo clemencia. En esta pequeña superficie el grabador retrata catrines, amas de casa, obreros, niños, damas de sociedad, indígenas, campesinos... en fin, a toda la sociedad mexicana de la época unificada por el terror. Son 21 rostros mexicanos que miran, aterrados, a otro rostro mexicano: el del espectador. En esta ventana, llena de humor, está retratada la diversidad de la nación. En la mejor tradición de Villasana, Posada se monta en las dos grandes tradiciones gráfi-

[111] Carlos Monsiváis, "Posada: en este carnaval se admiten estos rostros", en *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*, catálogo de la exposición del mismo título en el Museo Nacional de Arte, INBA-Munal, México, 1996, pp. 176-177.

cas de la época: caricatura y costumbrismo, pero les agrega una imaginación desbordada de raíz popular. Octavio Paz afirma: "en el arte popular de México, como en los grabados de Posada, lo familiar se alía a lo fantástico, la utilidad se funde con el humor".[112]

Mientras los académicos, desde Clavé hasta Obregón, buscan profundidad psicológica en sus retratos personales, el artesano Posada pinta en sus retratos del pueblo las diferentes manifestaciones del delirio colectivo: la fantasía necrológica, el mito, la fábula, la nota roja, las costumbres populares, las supersticiones, las fiestas, las tragedias y los conflictos sociales. Los mejores retratos populares de Posada son los que exhiben este delirio: hechos de sangre, tragedias, injusticias aberrantes, personajes mitológicos populares y, por supuesto, las calaveras.

Todo el universo delirante de Posada está contenido en el grabado *La calavera oaxaqueña*, también conocido como *Rebumbio de calaveras* y *Calaveras del montón* (figura 41). Al centro de la estampa vemos correr a una gran calaca vestida con sombrero ancho, chaquetín y pantalón de charro; el torso descamisado revela el costillar descarnado, sus ojos echan chispas, su boca grita de rabia y mientras con la mano izquierda cierra su puño en señal de amenaza, con la diestra blande un puñal ensangrentado; bajo sus pies ruedan los cráneos pelones mientras la multitud huye despavorida. Un personaje mitológico, convertido en calavera, protagoniza un hecho de sangre trágico, injusto y aberrante: una *matanza de muertos*. La imagen es genial tanto por sus fuerza estética como por su contenido humorístico. Acosados por la tragedia y el delirio, los mexicanos de Posada encuentran su única escapatoria en el humor siniestro. No en vano André Breton declara al grabador "inventor de humor negro en las artes visuales".[113]

Se ha dicho que las calaveras de Posada tienen su origen en el arte ritual azteca y en el *ars morendi* medieval; sin embargo, es muy posible que sean también una parodia de la visión cruel y sangrienta que los *occidentales civilizados* tenían de los mexicanos.

[112] Octavio Paz, "Arte precolombino", en *Los privilegios de la vista...*, p. 88.
[113] André Breton, *Antología del humor negro*, prólogo, París, Livre de Poche, s.f.

En *La calavera oaxaqueña* hay tantas calacas y sacrificados como en los grabados de De Bry (figura 1). No obstante, la diferencia es enorme: lo que en De Bry es superficialidad, ignorancia y estereotipo denigrante, en Posada es profundidad psicológica, introspección sociológica y autoparodia humorística del arquetipo del mexicano que no le teme a la muerte.

Al pie de *La calavera oaxaqueña* leemos:

La calavera valiente
Hoy acaba de llegar;
Todos quítense el sombrero
Que así la deben mirar...[114]

Posada establece un arquetipo tan profundamente mexicano que llega a ser universal: la igualdad en la muerte no es más que una broma descarnada. En la hoja *Calaveras del montón* leemos:

Es la vida pasajera
Y todos pelan el diente,
Aquí está la calavera
Del que ha sido presidente.
También la de Don Ramón
Y todos sus subalternos,
Son como buenos Gobiernos
Calaveras del montón.

No caven ya en el Panteón,
Es mucha la güesamenta;
Entre ellas también se cuenta
La de Landa y Escandón.
Que les prendan sus ciriales
A nombre de la Nación
Que al cabo que son iguales:
Calaveras del montón.[115]

[114] Anónimo, *La calavera oaxaqueña*, hoja suelta, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, México, s.f.

[115] Anónimo, *Calaveras del montón*, núm. 1, hoja suelta, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, México, 1910.

Después del redescubrimiento de Posada por los muralistas se suceden los homenajes, las exposiciones, los libros, las loas. Se le compara con Goya y Hogarth; Paz lo considera maestro del expresionismo.

La obra de Posada es extensamente popular y se enraíza en el México profundo y condensa muchas de las tradiciones gráficas del arte del siglo XIX a la vez que las enriquece. Con él se cierra el ciclo del arte mexicano decimonónico y con él —según Justino Fernández— "México inaugura su arte del siglo XX".[116]

A principios del siglo XIX los mexicanos salen en busca de los contenidos de la nación mexicana. Al final de siglo, Posada da la primera visión de conjunto de la sociedad mexicana; realiza, sin proponérselo, un vasto cuadro social lleno de retratos de lo mexicano y los mexicanos. Nadie había retratado como él la pluralidad delirante de México, y su localismo profundo lo hace un icono del arte nacional y uno de los artistas mexicanos más apreciados a nivel internacional.

## Conclusiones

Los retratos y las tipologías de personajes populares del siglo XIX muestran los rostros, las costumbres y la cultura de algunos de los primeros mexicanos, pero también exhiben las dificultades de los artistas de la época para pintarlos tal cual son. En muchos de estos dibujos persisten los modelos de Occidente, los cánones académicos clásicos, la visión eurocentrista del hombre; estas imágenes están marcadas por los conflictos ideológicos del momento y con frecuencia revelan más sobre la cultura, la visión y la personalidad del artista que sobre el propio retratado.

Desde finales del siglo XVIII y a todo lo largo del XIX nace y se consolida la visión del mexicano: Clavijero lo retrata ya no como un salvaje, sino como un hombre civilizado; los neoclásicos como un digno hijo de Dios; los insurgentes luchan por hacerlo un hombre libre; los artistas viajeros lo ven como objeto de curiosidad antropológica; los costumbristas, como un ser entrañable; los

[116] Justino Fernández, *El arte del siglo XIX...*, p. 203.

románticos, como un ser exaltado y con deseos; los caricaturistas, como un ser trágico y deforme; los académicos resaltan su individualidad física y psicológica; los mexicanistas porfirianos buscan hacer de él un ser mitológico, y los grabadores populares retratan a los mexicanos del bajo pueblo como si fueran sus hermanos.

La historia del arte decimonónico de México está ligada al surgimiento de una conciencia mexicana, a la lucha por la independencia de la patria y a la invención del nacionalismo, pero rebasa los márgenes de la ideología nacionalista.

Muchos de los modelos y arquetipos que hoy son considerados parte esencial de la identidad mexicana se encuentran en las esculturillas de cera de artesanos anónimos, en las litografías de artistas viajeros como Claudio Linati, en las caricaturas de Constantino Escalante o Daniel Cabrera, en los grabados costumbristas de Manilla y José Guadalupe Posada, en la pintura popular de artistas como José Agustín Arrieta y Hermenegildo Bustos, en los retratos aristocráticos de Pelegrín Clavé y Juan Cordero, así como en los óleos y mármoles de maestros como José Jara y Manuel Vilar.

Estos artistas, al retratar a sus modelos en sus hábitos más peculiares, en sus actitudes más íntimas, en sus rasgos más personales; al visualizar sus sueños más profundos y sus ideales más ridículos, plasmaron un universo de identidades sumamente diversas en el que coexisten léperos, negros de la costa, apaches, mayas de Campeche, criollos ricos del Bajío que se sienten gachupines, curas españoles que se quieren indígenas, generales mestizos que se proclaman americanos, damas de sociedad, obreros, indios oaxaqueños vestidos de levita y hasta un príncipe austriaco disfrazado de charro.

Los valores específicos de cada una de las diferentes identidades de lo mexicano se reflejan en la retratística de la época y, al mismo tiempo, el conjunto de estas piezas muestra la diversidad étnica, regional, política, social y cultural de México. Resulta sorprendente encontrar tantos mexicanos con identidades tan distintas justo en el siglo en que nace y se consolida la ideología nacionalista que presupone la existencia de un pasado común y de una memoria histórica única.

Los retratos del siglo de la independencia prueban que el México de aquel tiempo —como el de ahora— es tan diverso y plural que parece contener muchas naciones diferentes, pero también reflejan la lucha desesperada de ciertos sectores por integrar esa diversidad en una sola conciencia nacional. Numerosos artistas del XIX toman parte activa en el enorme esfuerzo histórico y cultural que significa la construcción de un Estado-nación y de la conciencia nacionalista, aunque otros se mantuvieron totalmente ajenos a todo debate.

La fuerte personalidad de todos estos artistas provoca en el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón —uno de los más agudos pensadores y críticos de arte que han vivido en México— esta pregunta: "¿Por qué se preocupan tanto los mexicanos por la identidad, cuando este pueblo, como el mío, posee perfil inconfundible?"[117]

## BIBLIOGRAFÍA

Aceves Barajas, Pascual, *Hermenegildo Bustos. Su vida y su obra*, Imprenta Universitaria de Guanajuato, México, 1956.

Anónimo, *Calaveras del montón*, núm. 1, hoja suelta, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, México, 1910.

Anónimo, *La calavera oaxaqueña*, hoja suelta, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, México, s.f.

Barajas, Rafael, *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate. 1821-1872*, Conaculta, México, 2000.

Batllori, Miguel, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos españoles, hispanoamericanos, filipinos. 1767-1814*, Biblioteca Románica Hispánica II, Estudios y Ensayos, Gredos, Madrid, 1966.

Breton, André, *Antología del humor negro*, prólogo, París, Livre de Poche, s.f.

Buffon, Georges, *Museo Pintoresco de Historia Natural*, t. I, *Zoología*, Imprenta de Gaspar Roig Editores, Madrid, 1852.

Bullock, William, *Seis meses de residencia y viajes en México*, Banco de México, México, 1983.

[117] Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 407.

Cabrera, Francisco F., *La vida en Puebla. Crónicas de Fidel*, Libros de México, México, 1988.

*Cancionero de la intervención francesa* (grabación), INAH, México, 1986.

Cardoza y Aragón, Luis, *El río. Novelas de caballería*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Castañeda, Óscar, *Zarco*, Club del Periodista Mexicano, México, 1961, p. 136 (Biblioteca del Periodista).

Charlot, Jean, "Manuel Manilla, grabador mexicano", *Forma*, edición facsimilar, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 19.

Clavijero, Francisco Javier, *Historia antigua de México*, edición del original escrito en castellano, colección Sepan cuantos..., núm. 29, Editorial Porrúa, México, 1964.

Costeloe, Michael P., *La primera república federal de México (1824-1835)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Esparza Liberal, María José, e Isabel Fernández de García-Lascuráin, *La cera en México. Arte e historia*, Fomento Cultural Banamex, México, 1994.

Fernández, Justino, "El diario de Waldeck", *Anales HE*, UNAM, núm. 22, 1954, pp. 20-21.

———, *El arte del siglo XIX en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1967.

Fernández de Lizardi, J. J., *Defensa de la libertad de imprenta*, Imprenta de José Ma. Benavente y socios, México, 6 de diciembre de 1821 (colección Lafragua).

Fernández Ledesma, Enrique, *La gracia de los retratos antiguos*, Ediciones Mexicanas, México, 1950.

Florescano, Enrique, *La bandera mexicana*, Taurus, México, 1999.

García Barragán, Elisa, *José Agustín Arrieta. Lumbres de lo cotidiano*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1998.

García Cantú, Gastón, *Las invasiones norteamericanas en México*, Era, serie popular Era, México, 1971.

Gómez Fregoso, Jesús, "Francisco Javier Clavijero: grandeza y miseria del nacionalismo", en *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural (1572-1972)*, Jus, México, 1972.

Gómez Izquierdo, Jorge, *El nacionalismo en México durante los años del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940)*, tesis de doctorado, Freie Universität, Berlín, 1998.

Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

Humboldt, Alexander von, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, Porrúa, México, 1966.

Krauze, Enrique, *Siglo de caudillos. Biografía política de México (1810-1910)*, Tusquets Editores, México, 1994.

Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe, la formación de la conciencia nacional en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977.

Linati, Claudio, *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*, Miguel Ángel Porrúa, México, 1979.

*Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, Imp. de M. Murguía y Comp., México, 1854, edición facsimilar de Manuel Porrúa, México, 1974, pp. 1-2.

Méndez Plancarte, Gabriel, *Humanistas del siglo XVIII*, Biblioteca del Estudiante Universitario, núm. 24, UNAM, México, 1941.

Monsiváis, Carlos, "Posada: en este carnaval se admiten estos rostros", en *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*, catálogo de la exposición del mismo título en el Museo Nacional de Arte, INBA-Munal, México, 1996.

———, *Las herencias ocultas. Del pensamiento liberal del siglo XIX*, Instituto de Estudios Educativos y Sindicales de América, México, 2000.

———, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, colección Argumentos, Barcelona, 2000.

Montesquieu, Ch. de S., barón de, "Lettre XXX", *Lettres Persanes*, en Lagarde y Michard, Collection litteraire, vol. XVIII, París, 1964, p. 83.

Morelos y Pavón, José María, "Sentimientos de la nación, manuscrito de 1813", reproducido en *Autógrafos de Morelos*, Imprenta de la Secretaría de Gobernación, 1918, edición facsimilar de la Secretaría de Gobernación, México, 1994, s.p.

Moyssén, Xavier, "La pintura y el dibujo académico", en *El arte del siglo XIX*, t. 9, colección Historia del Arte Mexicano, SEP-Salvat, México, 1982.

———, "La pintura en la provincia durante la primera mitad del siglo XIX", en *El arte del siglo XIX*, colección Historia del Arte Mexicano, SEP-Salvat, México, 1982.

——— (comp.), *La crítica de arte en México, 1896-1921*, t. II: *Estudios y documentos (1914-1921)*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1999.

Ortiz Macedo, Luis, *Édouard Pingret. Un pintor romántico francés que retrató el México del mediar del siglo XIX*, Fomento Cultural Banamex, México, 1989.

Pach, Walter, "Descubrimiento de un pintor americano", *Cuadernos Americanos*, núm. 6, México, noviembre-diciembre de 1942.

Paz, Octavio, "Arte precolombino", en *Los privilegios de la vista II: Arte de México. Obras Completas*, edición del autor, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

———, "El águila, el jaguar y la virgen", en *Los privilegios de la vista II: Arte de México, Obras completas*, edición del autor, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

———, "Yo, pintor, indio de este pueblo: Hermenegildo Bustos", en *Los privilegios de la vista II: Arte de México, Obras completas*, edición del autor, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

Prieto, Guillermo, "El Tunico y el Zagalejo", en *Musa callejera*, Biblioteca del Estudiante Universitario, UNAM, México, 1941, p. 70.

——— (Fidel), *Marcha a Juan Pamuceno*, t. II, *La Orquesta*, núm. 65, primera época, México, 16 de abril de 1862.

Ramírez, Fausto, *La plástica del siglo de la Independencia*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1985.

Rangel, Nicolás, "El alma popular y Vanegas Arroyo", *Revista de Revistas*, núm. 360, 25 de marzo de 1917, p. 13, en Xavier Moyssén (comp.), *La crítica de arte en México, 1896-1921*, p. 125.

Revilla, Manuel G., *Biografía del pintor Don Pelegrín Clavé*, t. I, Biografías de artistas, Imp. de V. Agüeros, México, 1908 (Biblioteca de Autores Mexicanos, 60).

Reyes Vayssade, Martín, "La brasa y la ceniza", *Nexos* 105, septiembre de 1986.

Rivera, Diego, *Posada. Mexican Folkways*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1930, s.p.

Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, t. I, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1997.

Sartorius, Carl Christian, *México y los mexicanos*, versión, selección y notas de Marita Martínez del Río de Redo, San Ángel Ediciones, México, 1975.

Spell, Jefferson, Rea "The costumbrista movement in Mexico", en *Bridging the Gap. Articles on Mexican Literature*, Libros de México, México, 1971.

Tibol, Raquel, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, Hermes, México-Buenos Aires, 1964.

———, *Hermenegildo Bustos, pintor de pueblo*, Era-INBA-Conaculta, México, 1981.

Toussaint, F., prólogo a la edición facsimilar de Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1956.

Vargas Alquecira, Silvia, *La singularidad novohispana en los jesuitas del siglo XVIII*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.

Westheim, Paul, "José María Estrada y sus contemporáneos", *México en el Arte*, núm. 3, México, 1948.

Zalce Rodríguez, Luis J., *Apuntes para una historia de la masonería en México*, edición del autor, México, 1950.

# *"Soy porque me parezco"*
## EL RETRATO EN MÉXICO EN EL SIGLO XX

CARLOS MONSIVÁIS

I

*El retrato pictórico: "¿No cree usted que este cuadro expresa mejor que mis palabras la seriedad de mis propósitos en la vida? El artista sí que supo captarme"*

EN EL SIGLO XIX MEXICANO, quienes consiguen costeárselo (familias, parejas, individuos "de posibles") esperan todo del retrato pictórico. Es imperecedero, se comenta con entusiasmo de vidente, fija alcurnias y sitios en la escala social y cumple en lo interno y lo externo la gran función: divulgar las "imágenes inmejorables". Por lo común, esta producción es supremamente convencional ya que, en materia de representaciones notorias, todo en esta época desemboca en la celebración social y personal. Cada retrato elogia a la sociedad que genera seres tan distinguidos, y —complementariamente— cada retrato alaba al poseedor o la poseedora de los rasgos que abrillantan el conjunto. Y ningún pintor se abstiene del género porque, además del desafío artístico, en el espacio de las vanidades abundan los patrocinadores.

El valor de una familia ante sí misma y ante los demás depende en buena medida de la calidad aceptada de los retratos en la sala, el comedor, la escalera, la recámara. "Que pinten a mi mujer para enorgullecerme de ella", sería la conclusión. El retrato es la cumbre de la apariencia y, de acuerdo con el canon de las expresiones

faciales, la dignidad y el señorío son el genuino árbol genealógico. "Yo desciendo de mis rasgos inmortalizados en la tela", podría decir el dueño o la dueña de la residencia. Así, "guardar la compostura" es posar siempre, en las cenas y los paseos, en las recámaras y las reuniones, y quien no posa mientras conversa no hace suya la teatralidad demandada por la elite (que es la única nación a considerar).

En los años triunfales de la pintura académica, los poderosos, por así decirlo, se sienten "despojados de su alma" si no tienen a la vista un retrato de consideración. Por eso, los gobiernos y las Buenas Familias instruyen a los artistas: désele a los héroes, y ocasionalmente a las heroínas, a los Hombres y las Mujeres de Pro, el trato de privilegio que merecen, así les atribuyan facciones subyugadas o así les adjudiquen posturas ascéticas que jamás tendrían. Ansiosos de convocar a la demanda, los pintores inmovilizan a sus clientes en la ilusión de grandeza.

No hay en México el equivalente de un John Singer Sargent, el artista que en Inglaterra y Estados Unidos pinta a la aristocracia que viene de antes o que surge del dinero. Con mitomanía leve o mayúscula, Sargent intuye o inventa la majestuosidad o la gracia especialísimas de sus retratados, que es cortesía de las ropas y los gestos detenidos en el tiempo sin tiempo de la pose. Pero si no hay el profesional que invente por su cuenta a la sociedad deslumbrante, no escasean los expertos que hacen de los retratos el equivalente de utopías fisonómicas. "No se mueva, mi señora, porque la luz me inspira y usted se ve maravillosa." La clase alta, o como se le quiera decir, demanda sus retratos porque no concibe un elemento decorativo más fascinante, y así como los vecinos del pueblo de Purísima en Guanajuato le encomiendan al pintor Hermenegildo Bustos la perpetuación de su paso sobre la tierra, así también en la ciudad de México los vecinos de la colonia Roma o el Paseo de la Reforma, y sus equivalentes en la provincia, le ceden a los artistas la remodelación de su aspecto. "Que se me vean la clase y la categoría, maestro, cuento con usted, no me vaya a fallar."

En el siglo XIX se retrata en primer término a los seres de impor-

tancia histórica (ennoblecieron a la Nación) y de importancia social (benefician la vida en México). A disposición de ambas especies se hallan los pintores de la Academia, institución que aparece en el siglo XVIII, y entre cuyos exponentes más significativos se hallan el español Pelegrín Clavé y sus discípulos Santiago Rebull y José Salomé Pina. Rebull es pintor de la corte de Maximiliano y, luego, el retratista de —entre otros— Benito Juárez e Ignacio Manuel Altamirano. Así son los tiempos de eclécticos. Y el retratista popular es José María Estrada.

Los retratos de héroes son incursiones en el temperamento romántico. "¿Qué mira que no ve, joven ecuestre?" Con cuadros enormes que reconstruyen un momento de esplendor o una soledad bienhechora, se rinde homenaje a los fundadores de la Nacionalidad (Hidalgo, Morelos, Juárez) y en la misma línea los de la Clase Pudiente aguardan desde los cuadros la gratitud debida a los creadores de las Instituciones. De esta tradición, tal vez el ejemplo más delirante sea el retrato de dos niños, hijos de don Venustiano Carranza, el Jefe Máximo de la Revolución, pintado en 1918 por el veracruzano Alberto Furster. Lo que menos se espera de don Venustiano es el candor familiar. Ya fue gobernador de Coahuila, es presidente de la República, ha vivido a fondo la revolución, ha luchado contra Porfirio Díaz y Victoriano Huerta, ha vencido a Villa y se enfrenta a sus antiguos aliados sonorenses. Sin embargo, le pide al retratista que pinte a sus hijos vestidos a la usanza de la niñez victoriana y, más exactamente, de acuerdo a las ilustraciones de un libro de la época, *Little Lord Fauntleroy*, la criatura caprichosa y fantasiosa que en el cine interpretan Mary Pickford y Freddy Bartholomew. ¿Por qué no? Los vástagos de un caudillo son ya aristócratas en potencia. El mundo retratístico de los mexicanos de alcurnia (por *alcurnia* entiéndase el paso de tres generaciones o la fundación muy exitosa de una dinastía política y empresarial) es el de la pretensión en pos de los espejos que hechicen su credulidad.

*Maravillas que son, sombras que fueron*

Ya en las primeras décadas del siglo xx, la posesión de retratos es un hábito de casi todos. (La excepción: los indígenas, que *no* le atribuyen a esos objetos la calidad de anuncios de la trayectoria vital.) En las regiones, comprimidas bajo el nombre despectivo de *provincia*, es múltiple el desempeño de los retratos, que de acuerdo con los testimonios disponibles son, de modo literal, una declaración de bienes. La memoria de las clases medias copia y recrea los gestos atribuidos a los de la Alta, y la elite imita a los seres encumbrados de las metrópolis con tal de ahorrarse tiempo y manejar con fluidez el sistema de equivalencias. "¿A poco no parezco un banquero neoyorquino?"

¿Qué es *dignidad?* En el mapa de las fisionomías es, por ejemplo, tiesura, prohibición de la sonrisa irónica, mirada fiera y altanera, cuidado del bigote y la barba (si abundantes, acicalados; si precarios, acrecentados por el barbero). A los retratos se incorpora la fuerza de juicios y prejuicios ideológicos que expresan la solemnidad, ese legado a los descendientes que incluye en primer término la corrección facial. Por eso, en sus retratos académicos, Germán Gedovius o cualquiera de los maestros de la Academia, manejan la luz y el volumen de tal modo que los rostros de sus beneficiarios pictóricos emergen casi mitológicamente, como Medusas muy distinguidas que petrifican de admiración a quienes los contemplan.

Sin que Nadie que es Alguien lo advierta en su momento, hay quienes se niegan a complacer a su clientela. Verbigracia: el pintor guanajuatense Hermenegildo Bustos, implacable con quienes de él aguardan la idealidad de sus facciones. En el extremo opuesto, tómese el ejemplo de Saturnino Herrán, un devoto del ideal indígena, un exaltador de las atmósferas criollas, de "la Novedad de la Patria" descubierta por su amigo Ramón López Velarde, un partidario inesperado de la belleza masculina. Herrán anhela que sus cuadros nieguen la violencia circundante y extraigan el México hecho a un lado por la Revolución, el de las costumbres quietas y la hermosura que enamora.

II

*La fotografía: las invocaciones de la representación*

En el siglo XIX mexicano a nadie debe extrañar la ausencia de equivalentes del trabajo de los fotógrafos Atget en Francia, Julia Margaret Cameron en Inglaterra o Mathew Brady y Jacob Riis en Estados Unidos. En México aún no se busca la originalidad localizable en cada persona, sino las poses que notifiquen la actitud y la clase social: así, las expresiones emblematizan la clase y la altivez y elevan la pose rígida a la condición de paisaje natural.

Franceses, norteamericanos y alemanes introducen la fotografía en México, ambrotipos y daguerrotipos, retratos "en vidrio y en charol... en donde la efigie, presa de una lámina de cobre argentada, parece emerger de la bruñida superficie de un lago o un espejo". Negocio, innovación técnica, curiosidad adulatoria, hechizo que se desprende de los rasgos amados, fascinación ante el desafío a los olvidos y las inclemencias del tiempo. En el sentido actual no hay entonces fotógrafos sino profesionales del oficio que debido a los bajos costos de los vapores mercuriales, proveen de imágenes tranquilizadoras a sectores cada vez más numerosos. (Por lo común, al fotógrafo se le encomienda fijar a la persona en su clase social, no en su temperamento.) En su bella crónica, *La gracia de los retratos antiguos*, Enrique Fernández Ledesma explica la mezcla de orgullo de poseedor con candor de retratado. Tan importantes como las encomiables calidades de la foto, son los recipientes, cajas de terciopelo y piel repujada, marcos de metal cincelado, estuches de gutapercha con ornamentaciones de bajo y alto relieve, con escenas clásicas o medievales y tapas de cobre, piel o plata. El cofre, sería la moraleja, avisa del tesoro que contiene.

Algunos de los primeros fotógrafos van hacia la naturaleza, hacia los volcanes, las vegetaciones, los grupos primitivos. A lo largo de la etapa que se cierra con el fusilamiento de Maximiliano en Querétaro, los interesados en la fotografía anhelan la participación vicaria en la emoción de la guerra, los tiempos muertos, el

feroz o plácido abandono de la soldadesca, los cadáveres prestigiosos. Transcurrido el impacto bélico, a la fotografía la afianzan las damas y los caballeros que, seguros de encarnar las virtudes de la raza, ante la cámara se sumergen —suponemos— en reflexiones trascendentes. ¿Para qué se toman la foto? Para pregonar quiénes son, cuánto tienen, cómo viven, cómo aguardan el halago de sus semejantes. Exhíbase el lujo de la ropa, la magnificencia de los brazos, la serenidad del alma, el dandismo impecable, el manejo del semblante desde la niñez. Segura de la majestuosidad de sus rasgos, la burguesía ve en las fotos exaltaciones sentimentales y modelos del comportamiento, pero de ninguna manera "arte". No insistan: las fotos no transmutan en símbolos universalmente válidos la grandeza o la generosidad de los retratados. Simplemente reconocen su existencia.

Al gusto por verse tal como son, al juego de intuir cómo los verán los demás, corresponde la diversificación del mercado donde, para asombrar y complacer, se distribuyen a partir de 1860 las cartas-de-visita (en donde el retratado suele aparecer de cuerpo entero), las estereocopias, los retratos de gabinete. Sólo de Benito Juárez se venden en 1876 cerca de veinte mil tarjetas de visita, cifra entonces fulgurante. Para mayor seguridad, los fotógrafos afamados otorgan la certificación: los retratos "serán mejores que los que se han visto e igual a los más sobresalientes que últimamente hacen en Europa", y hay quien se deleita con las muestras de cariño que, en su visita a Francia, recibió de los mismos Padres de la Fotografía Daguerre y Niepce. Felices, todavía amedrentados con la tecnología, los burgueses dramatizan su quietud en escenarios que imitan las imitaciones de la naturaleza, y en paisajes "ebrios de gloria y luz" que se plagian de las novelas románticas. Entre los haberes escenográficos de los fotógrafos, el investigador Leopoldo I. Orendáin enlista los fondos desvanecidos con montañas, bosques, jardines, fuentes, cascadas o lejanías con castillos, templos, palacios.

> De madera se modelaban con sobrepuestos de yesería, columnatas, balcones, balaustradas y escaleras de donde se desprendían cortinas,

telas o reposteros. Los trucos habituales de la utilería tenían amplia acogida para dar la impresión de verdaderos. El ámbito rodeaba al cliente, se procuraba que fuera en concordancia con sus aficiones, método de vida o profesión. Para conseguir esos efectos, había muebles de diversas combinaciones, de suerte que una consola se transformaba en piano, bufete, librero o tocador. Sillones, mesas, bancos, columnas, alimentos disecados, espejos, flores y plantas artificiales completaban el equipo para aparentar la vida real, en lo irreal.

El número interminable de los fotografiados va distanciando a la fotografía de la pintura, y le confiere —con la fuerza de los números— una categoría diferente. Por sus poses los distribuiréis en la escala de las clases: las buenas familias consagran su manejo de las formas corporales (el *rigor mortis* es plenitud de la vida aristocrática en tierra de indios), y los de escasos recursos se exponen a la ferocidad y la tardanza de ese aparato, que les ratifica que siguen vivos, y a veces a colores. Ya para el siglo XX, el retrato personal y el de familia son datos patrimoniales indispensables, de no prodigarse en los cuartos retratos en abundancia no se experimenta la propiedad de la casa o de lo que haga sus veces. Los fotógrafos buscan habilitarle al retratado las sensaciones de prestigio social o de ese otro prestigio inasible, el que se desprende del afecto, el cariño, la obediencia de los suyos. Las familias van marcando sus etapas: la reunión de tres generaciones, la foto de bodas, los retratos individuales, el día del bautizo.

## III

### *Los estudios fotográficos: "Así nos gustaría ser en el caso de que no fuéramos así"*

Si la pintura, vehículo "de poesía y jerarquía artística", es, en el orden de los prestigios, la cumbre retratística, la fotografía al principio obtiene una atención desigual, y si se le toma en cuenta es porque su testimonio es una de las variantes del acta de nacimiento. Aunque permanezca en el centro del hogar, no se le adju-

dica por largo tiempo el sello de la emoción artística, y lo que se subraya es el asombro ante la tecnología. "Aquí estoy, atraparon mi materialidad pero falta mi espíritu." El mérito —se piensa— es de la técnica y sólo secundariamente de los manejadores de las cámaras.

Ya para las primeras décadas del siglo XX, el retrato pictórico va siendo en lo básico asunto del pasado. La vanguardia arrincona a la pintura académica, vienen a menos los "cazadores de parecidos", el retrato se encarece y sólo se hacen acreedores a la "eternidad" del óleo los ricos y los próceres (políticos, eclesiásticos, culturales) o los amigos de los artistas. En cambio, en las ciudades grandes o pequeñas, las clases medias y las clases populares le encomiendan a la fotografía rehacer los rasgos de familia y volverlos decoración, entre envíos de mensajes solemnes y cariñosos al porvenir, esa sala ideal donde la descendencia se felicita por sus ancestros mientras distribuye y aprecia sus tesoros conmemorativos.

A la cámara, los marginados de la nación-de-las-elites le ceden la docilidad (las mujeres), el orgullo receloso (los hombres), la inquietud encantada (los niños), el placer de testimoniar el nacimiento de un testimonio inolvidable. Por décadas, los temores y las arrogancias se acogen a la cámara, objeto que vence al tiempo y el olvido, y que al emitir productos que satisfacen profundamente se incorpora al campo de las mentiras piadosas. Antes de la masificación tecnológica, los estudios de fotografía son el punto neurálgico de las pequeñas y grandes poblaciones, al punto de que la inauguración de la vida de pareja se da antes de la ceremonia nupcial, con las fotos de bodas. Y los fotógrafos complacen las ilusiones y se preocupan por agradar con los retratos de perfil y los de tres cuartos, y prodigan astucias con tal de que sus clientes sueñen con huir de las fatalidades de su aspecto.

"¡Cómo me parezco a mí mismo en esta foto!" No hay aspiración más precisa que seguir siendo idéntico a uno mismo en el momento de la juventud. Lo contrario es —acéptese la metáfora— que el retratado se vuelva el retrato de Dorian Gray de la foto de los días de esplendor, de aquel momento donde la persona alcan-

zo la definición mejor. Si, por más de un siglo, el teatro es el surtidero de poses prestigiosas, la fotografía aporta la "construcción de lo irreal", de la teatralidad del instante que autoriza a los retratados a interpretar la obra ni escrita ni representable pero que expresa la armonía imaginada. Nadie sabe el bien que tiene hasta que lo ve en la foto. Durante el primer larguísimo periodo de la fotografía no hay poses "libres" ante la cámara, solo anticipaciones de la estatua o el busto que casi nunca llegan. Entonces, la fotografía, al democratizar la pintura, compensa a los carentes de imagen pública, y es homenaje clandestino a esa mayoría dueña de pronto de cualidades inexistentes o casi: el ejercicio de la madurez que va del alma al rostro, que va de la sabiduría del gesto disciplinado a la gracia y la virtud, que va del aplomo profesional a la serenidad republicana. Los retratados entablan un trueque con la cámara: dame, oh retrato, la esencia de mi posición social y yo te pondré en el sitio de honor. Lo real es lo teatral y es lo histórico y es el consuelo ante las inclemencias del espejo. (La fotogenia, esa alquimia facial, es el primer mito de la nueva edad.)

De tan artificial, resulta auténtico el hieratismo de los retratados. Que la cámara, secuestradora y modificadora de facciones, los predisponga con optimismo a ese anticipo del Juicio Final que se inicia y concluye en la revisión de la fisionomía. "Y en aquellos días se verá el rostro auténtico de todos, y cada uno será responsable de sus facciones ante el Señor." Posar, en esta etapa, es responsabilidad cercana a lo dramático, el ensayo a las puertas del infinito donde cada persona se congela en el recuerdo de los seres amados y donde ya no se cuela la vida cotidiana, tan estrepitosa y tan desdramatizada.

## *"Ya va a salir el pajarito"*

Véase el caso límite de la foto al-aire-libre. Los fotógrafos ambulantes "pueblean" y recorren las calles con su muestrario y su don de gentes que domestica el nerviosismo de los clientes, y ya sea en la ciudad pequeña o en Xochimilco o en el Bosque de Chapul-

tepec o en La Alameda o en la Villa de Guadalupe, enaltecen a los patrocinadores a su alcance, la pareja joven, o el señor y su señora, o el señor y su amiga ocasional o la tan agradable familia. Con su cámara Kodak, de las usadas clásicamente entre 1900 y 1930, el fotógrafo se lanza a su tarea múltiple, "a poner el papel, a darle la exposición, a sacar el papel del chasis, a meterlo en el revelador y a ver por la 'calavera' si ya estaba bien la foto... En aquel entonces costaba diez centavos el fijador y el revelador y la postal costaba cincuenta centavos y la media postal, treinta centavos" (testimonio de Eusebio Gregorio Suárez en *¡El que se mueve no sale!*, Dirección General de Culturas Populares, México, 1989).

Allí está el señor con su "cámara patona" y su cuarto-laboratorio que despacha los pedidos en cinco minutos. Habla don Eusebio Gregorio:

> Nosotros los fotógrafos de "cinco minutos" somos artistas de la lente, así se nos ha tratado, como artistas. Mi trabajo yo lo catalogo como artístico, porque es, digamos, una obra de arte sacar una fotografía. A veces el cliente quiere que lo retratemos donde a él le gusta y en muchas ocasiones tenemos que fotografiarlos a contraluz y, entonces, debemos arreglárnoslas para abrir o cerrar más la lente y lograr una buena fotografía que los satisfaga. Procuro que salgan las cosas lo mejor que se pueda, que quede bien la foto. Aunque la fotografiada ahora [la entrevista es de 1989] es de momento, usted toma una foto así de momento y capta a la persona tal como viene y ésa es la mejor fotografía que puede haber. Porque eso de que se retoque...

La vanidad del fotografiado o de la fotografiada surge de la autocrítica más severa y de la confianza fundacional: el retrato debe ser el mejor amigo de la persona, y no debe traicionarlo exponiéndolo a la vergüenza del semblante que así sea suyo no le interesa. Si las actitudes son rígidas es porque el lenguaje corporal de la época anterior a 1970, digamos, no reconoce las lecciones del cine, de los desfiles de modas, de los gimnasios y las discotecas, y aún cifra su estilo en la rigidez, así la foto se tome en día de fiesta o especialmente si se trata de un día de fiesta, cuando los clientes se incorporan a los telones de fondo que son robos o

secuestros del paisaje, sea éste típico (montañas y casitas) o místico (la Virgen de Guadalupe). Don Eusebio recaptura la experiencia de los-estudios-a-la-vista-de-todos, donde las fotos ya de antemano son anacrónicas y quizás por eso mismo se valoran tan ampliamente:

> Vamos a suponer que un señor tenga ya cincuenta años, se va a retratar a un estudio, ahí lo retocan y lo ponen como a un chamaco de veinte o veinticinco años; entonces, ya no es la fotografía genuina de la persona, sino que ya está procesada. Es otro tipo de trabajo que se retoca con un lapicito. Si le ven una cicatriz en la cara, se la borran y bueno, en resumen, hacen maravillas. Ahora, nosotros tomamos la fotografía como sale y que se vayan. ¡Qué peinarse ni qué arreglarse! Sí, porque eso de que la gente se peina y todas esas cosas, hace pensar al cliente que le van a entregar una fotografía de estudio y pues, desgraciadamente, no se puede. Hay personas tan exigentes que por cualquier fallita de su vestuario o de cualquier cosa, ya no quieren la foto, ya no les gusta. Aquí no se hace una fotografía de tiempo ni de estudio. En un estudio se tiene derecho a reclamar un trabajo ideal. Pero aquí no, porque uno está a la intemperie...

Ya vendrán las relaciones cómplices de una comunidad con su aspecto, con el obligado abandono de la tiesura. Por lo pronto, el fotógrafo le advierte al niñito: "Te estás quieto por favor. De aquí va a salir un payasito".

### *"Va a quedar perfecta, no se preocupe"*

En los estudios "intramuros" la cámara es atenta, el señor que la maneja es cortés, y a la conversación le toca tranquilizar las facciones para que aparezcan las virtudes. El fotógrafo le concede el mismo interés a cada uno de los rostros (el máximo o ninguno), y los más aptos de entre ellos actúan la doble convicción: en el fondo nadie se parece a nadie y todos son casi iguales, y el encargado de la cámara debe sacarle ventaja al desenfado, la timidez, las ga-

llardías, las inhibiciones (figuras 1 y 2). Al fin y al cabo también la rigidez o la soltura corporal son capítulos centrales de la biografía del alma.

En el retratado se mezclan la aprehensión, la curiosidad y (las más de las veces) un poco de apatía ante lo inevitable: sus rasgos, que la cámara atenúa o favorece, pero nunca, oh diosa cruel de la reproducción, elimina. Y en estas décadas las transformaciones son notorias. En la era de los repartidores a domicilio del prestigio social, el ejemplo máximo son el señor Cruces y el señor Campa del acreditado estudio, que garantizan el señorío indispensable en las cartas de visita. Allí la personalidad es, a nuestros ojos, intercambiable, por su dependencia del traje, el bigote cuidado y las horas de ensayos seductores ante la soledad de la conciencia. Pero así los vemos ahora. Antes, de seguro, cada uno se sentía irremplazable.

### *Los padres de las multitudes de imágenes*

Los nombres comienzan a ser rescatados del olvido gracias a la moda de la fotografía, a los coleccionistas y los historiadores: Andrés Martínez (especializado en retratos miniaturas de apenas centímetro y medio), los hermanos Valleto, Miguel Rodríguez (de un anuncio de 1856: "[...] ofreciendo servirle con todo esmero, garantizando siempre un retrato perfecto e igual a la persona y asegurando a los señores que le ocupen que nada recibirán hasta que queden completamente satisfechos de sus retratos"), los hermanos Torres de Toluca, Octaviano de la Mora, y luego en la capital Armando Bustamante, Martín Ortiz, David Silva, Semo y Armando Herrera, entre otros.

En "los tiempos heroicos", como se ha ido descubriendo, hay fotógrafos extraordinarios en las regiones. Cito a tres: Romualdo García de Guanajuato, Sotero Constantino Jiménez de Oaxaca, y Joaquín Santamaría de Veracruz. Al lado de ellos, un gran número de dueños de estudios cuyas fotos son el correo más confiable de las sociedades. El retratado le informa a la sociedad a su alcance: "Éste soy yo, éstos somos nosotros, pero nada seríamos sin la

mirada de aprobación y reconocimiento que ustedes envían. Gracias, amados padres. Gracias, señor cura. Gracias, Señor Autoridad. Gracias, compadres. Gracias, señor licenciado. Gracias, señor doctor". Si los retratados no pertenecen a la Buena Sociedad capitalina, se saben inmersos en un grupo o un sector que los toma en cuenta, y por eso su guardarropa y sus actitudes se ajustan al tamaño de las exigencias del vecindario, siempre cerrado sobre sí mismo.

Los fotógrafos son complacientes, "para que las visitas vuelvan", y ya para 1930, digamos, las galas (los trajes domingueros) dejan de ser indispensables, aunque sus poseedores (algunos) los usen en las oportunidades de postín. Se aprecia el vestuario entrañable, lo que uno se llevaría a la isla desierta o —si allí se admite el vestuario— al cielo: el uniforme de futbolista o beisbolista, los vestidos de oportunidad, el traje que tanto escándalo causará en el *dancing*, los vestidos de fantasía, el vestido de novia que debió usar la abuela, si ésta se hubiera casado como Dios manda. Todavía en 1920 los retratados creen saberlo: si sus padres han elegido la apariencia adusta en sus retratos, ellos no tienen por qué diferenciarse, al ser las estatuas el testimonio visual más perdurable. (Además de todo, las fotos sustituyen a las artes para ellos casi inaccesibles: la pintura y la escultura.)

Romualdo García, un genio de la puesta en escena, le concede a cada uno de sus parroquianos "los escenarios que les convienen", y le aprende a Hermenegildo Bustos la idea del rostro como lo intransferible, el ámbito donde se congregan las pasiones y la valentía y las visiones del mundo. El rostro: aquello tan a la vista que no hace falta interpretar. Sin la severidad de Bustos, tan reacio a la "adulación" de los rasgos, García también va a fondo. Con un don notable para la iluminación, modernísimo en su apresamiento de la individualidad que asoma en personas aún regidas por lo colectivo, García extrae las intenciones y la "biografía sintética" de los seres que vuelven a la tecnología su confidente.

Don Eusebio Gregorio Suárez, a su manera un gran historiador de la fotografía en México, relata los avatares de la biografía de Romualdo Juan García, un autodidacta interesado en la química,

la metalurgia, la medicina, la pintura, la música. En su estudio de la calle de Cantarranas, en la ciudad de Guanajuato, don Romualdo complace a los ricos retratándolos a "la moda europea", y atiende también a la gente del pueblo y de las rancherías:

> El procedimiento que usaba don Romualdo era el que se llamaba de "colodión húmedo", muy tardado y laborioso porque cada placa de vidrio debía desgrasarse, pulirse y lavarse muy bien, para después poderla recubrir con una capa de colodión y una vez que se había evaporado el éter o solvente, se sumergía en una solución de nitrato de plata con el fin de sensibilizarla. Luego, se tomaba la foto y la placa se llevaba, inmediatamente, al cuarto oscuro donde era revelada estando aún húmeda, porque de no hacerlo así, se perdía toda su sensibilidad.
>
> El precio del retrato era igual para todos y él lo anunciaba, como luego nosotros los fotógrafos de "cinco minutos", en unas tablas que colgaba en la salita de recepción de su estudio. Este fotógrafo tomó a toda clase de gente: hacendados, mineros, comerciantes, profesores, señoras amas de casa, en fin, a todo el pueblo de Guanajuato. Fue muy famoso, creo que hasta se sacó premios en París, en una exposición que hubo en 1889, donde pusieron un Pabellón Mexicano.

A esto añádase los no tan previsibles: las parejas de amigos un tanto equívocos o que así lo parecen, los estetas de pueblo con su decadentismo entre líneas, las parejas ya nunca más campesinas, las familias que el año próximo emprenderán el viaje a la capital. En los estudios de fotografía, la tradición se va haciendo con ilusiones y ansiedades: no hay legitimidad de la familia sin su foto enorme, de preferencia coloreada a mano, y un verdadero recuerdo es aquel que desde el álbum o el ropero o la cartera o la mesa de centro se transforma en felicidad inmovilizada, la transmutación del sentimiento familiar en museo.

### *De la Galería de las Esencias*

La fotografía, subterfugio que captura apariencias y devuelve instituciones del corazón. En "los establecimientos del ramo" se

registra el lento fluir social. Ni arte ni revelación, la máquina de alcances milagrosos transfiere el aura de la técnica a las impresiones hogareñas. Reproducidas, las facciones devienen cohesión de tribu y obsequio para evitarle a los descendientes los apuros evocativos.

Alejados de las intensidades del nacionalismo cultural, los-de-la-efigie-a-bajo-precio no se sienten (y no podrían sentirse) los poseedores de un gentilicio, no son los *mexicanos por antonomasia*, no se adjudican las acciones simbólicas que desde su pasividad (sus arrugas) (su vehemencia rural) le susurren o griten a la cámara los secretos del Alma Nacional. Eso vendrá después, ya por 1950 o 1960 cuando las convenciones estéticas —y los Departamentos de Turismo— distribuyan representaciones de raza o colectividad. *A esa señora le corresponde actuar la espera de siglos. A esa niña, de ojos enormes, la esperanza en una vida mejor. A ese señor le toca ser Lo Mexicano.*

Mientras llega el reparto de símbolos, a los retratados sólo se les exige la paciencia y el dinero para pagarle al señor fotógrafo, *espérese a que nos demos otra arregladita...* Esta mañana, el padre y la madre y los hijos se levantan con intención estética y se acicalan hasta la desesperación y se prueban sus prendas afamadas y regañan y pelean y se ponen de acuerdo y caminan muy orondos hacia el estudio. Llevan meses prometiéndose la foto, pero se intimidan al pensar lo obvio, qué cerca estamos de adquirir la visibilidad que ya no afectarán los accidentes. A lo Real lo cercan esos minutos regidos por el anhelo de compostura. *Detente, oh momento...* Y los estragos de la vida ocurrirán nomás salgamos del estudio.

En las primeras décadas del siglo xx, hay retratos populares que se venden a la entrada de los teatros, en puestos y misceláneas. Son fotografías "de especie" por así decirlo, de fenómenos (minusválidos), de indios en sus atavíos, de mujeres indígenas que usan el aire de sorpresa para resguardar sus secretos. Al lado de esto, otra especie, ya plenamente individualizada: las vedettes, las divas, María Conesa, Celia Montalván, Mimí Derba, Emma y Celia Padilla, las intérpretes de los cuplés desafiantes de

FIGURA 1. *Kid Azteca.*

FIGURA 2. *Ratón Macías.*

FIGURA 3. Lola Alvarez Brav
*Gerardo Murillo, Dr. Atl, ca.*
1959. 21.9 x 18.6 cm. México,
D. F.

FIGURA 4. Lola Álvarez Bravo, *Octavio Paz*. 1982. 19 x 21.4 cm.
México, D. F.

FIGURA 5. Lola Álvarez Bravo, *Manuel Álvarez Bravo, ca.* 1980. 21. 5 x 16.8 cm. México, D. F.

FIGURA 6. Lola Álvarez Bravo, *Xavier Villaurrutia*, 1942. 23.5 x 18.1 cm. Jalapa, Veracruz, México.

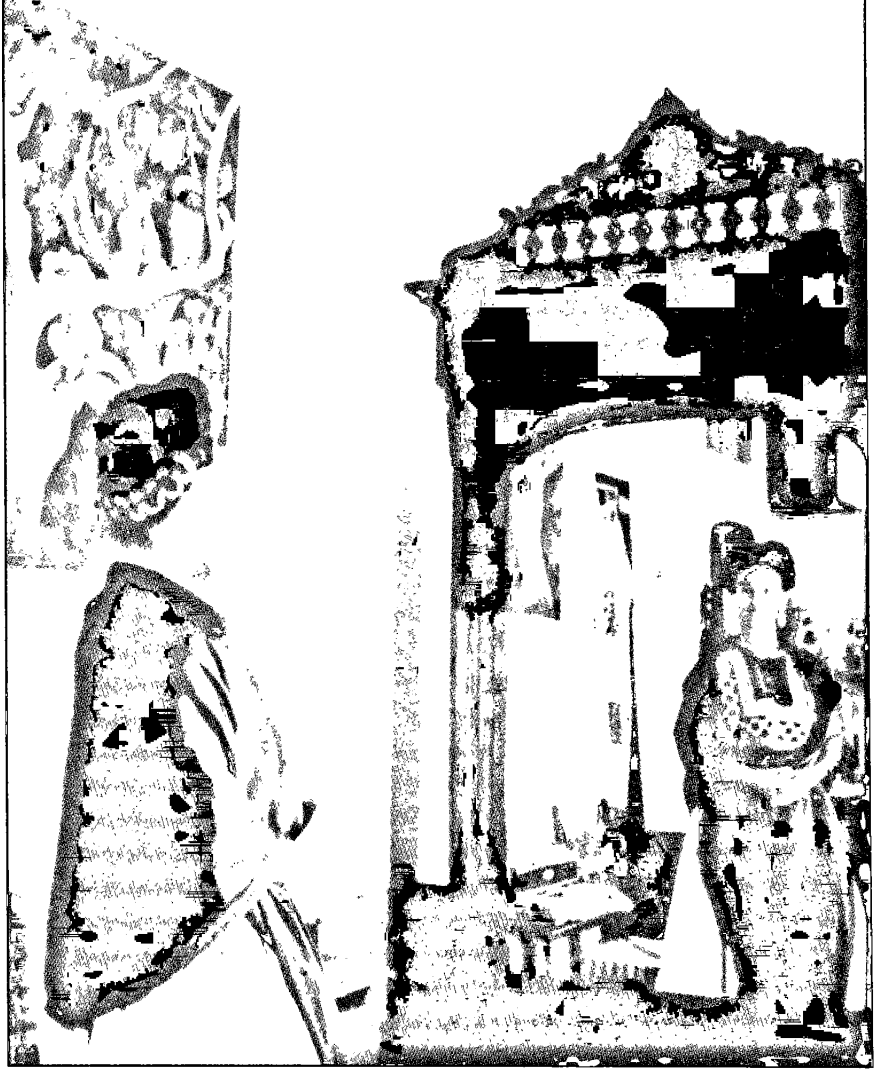


FIGURA 7. Lola Álvarez Bravo, *Frida Kahlo, ca.* 1959. 23.7 x 18.8 cm. Coyoacán, México, D. F.

FIGURA 8. Diego Rivera, *Retrato de Adolfo Best Maugard*, 1913. Óleo sobre lienzo. 226.8 x 161.6 cm. Col. Museo Nacional de Arte, INBA.

FIGURA 9. Diego Rivera, Retrato de *David Alfaro Siqueiros*, 1921. Carboncillo y gis rojo sobre papel marrón. 38.8 x 24.4 cm. Col. Museo Diego Rivera (Guanajuato), INBA.

Figura 10. José Clemente Orozco, *Retrato de Luis Cardoza y Aragón*, 1940. Témpera sobre lienzo. 55 x 44 cm. Colección particular (México, D. F.).

FIGURA 11. Diego Rivera, *El matemático, ca.* 1918. Óleo sobre lienzo. 115.5 x 80.5 cm. Col. Museo Dolores Olmedo Patiño.

FIGURA 12. David Alfaro Siqueiros, *Moisés Sáenz*, 1930. Óleo sobre tela. 120 x 150 cm. Col. Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, INBA.

FIGURA 13. David Alfaro Siqueiros, *María Asúnsolo bajando la escalera*, 1935. Duco sobre triplay. 215 x 122 cm. Col. Museo Nacional de Arte, INBA.

FIGURA 14. Frida Kahlo, *Frida y Diego Rivera*, 1931. Óleo sobre lienzo. 100.1 x 78.75 cm. San Francisco Museum of Modern Art. Albert M. Bender Collection. Donación de Albert M. Bender.

FIGURA 15. Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, 1939. Óleo sobre tela. 173 x 173 cm. Col. Museo de Arte Moderno, INBA.

FIGURA 16. Juan Soriano, *Retrato de Rafael*, 1938. Óleo sobre madera. 76 x 63 cm. Colección sr. Rafael Solana y señora.

FIGURA 17. Juan Soriano, *San Jerónimo*, 1942. Óleo sobre tela. 79 x 59 cm. Col. sr. Diego de Mesa.

FIGURA 18. Juan Soriano, *Retrato de Lupe Marín*, 1947. Óleo sobre tela. 87 x 70 cm. Col. sra. Guadalupe Rivera de Iturbe.

FIGURA 19. Rufino Tamayo, *Retrato de Olga*, 1982. Técnica mixta sobre tela. 180 x 120 cm. Colección de Olga Tamayo.

doble o triple sentido, las bellezas que hoy no se reconocen como tales.

El catálogo de los semblantes que representan a la nación tarda en producirse y sólo lo impulsan la industrialización y la religión del cine, que le rinde tributos esencialistas a la apariencia más extendida en las comunidades (el "aspecto mexicano"), y concentra en la reiteración de unos cuantos rasgos la *información panorámica*. A partir de *¡Que viva México!*, de Eisenstein, y del trabajo de los camarógrafos Gabriel Figueroa, Agustín Jiménez, Jack Draper y Alex Philips, entre otros, se cree en *el carácter nacional* de esas fisonomías enigmáticas, se acude a ese instrumento veraz (la cámara) que "no nos deja mentir" en lo tocante a qué es y *qué debe ser* nuestra esencia. Pero eso se da cuando las fotografías, ya redes de información interna, han informado de la decencia y la continuidad de los propósitos de sus dueños, y han dejado en claro (con las reticencias a que obliga la moral) que todos descendemos de esos Adán y Eva acicalados y serios, de la pareja que contiene en su mirada la expansión de la raza, del grupo familiar que inaugura el auge demográfico de la región, del retrato de bodas que insinúa multitudes.

*Sotero Constantino. Quietecito, por favor*

Juchitán, en el istmo oaxaqueño, en 1930 o 1940. Un local precariamente habilitado, el estudio fotográfico del pueblo en donde todos se conocen pero en donde, en distintos niveles, se observa con intranquilidad la tecnología. Durante el rodaje de *¡Que viva México!*, de Serguei Eisenstein, los representantes del escritor Upton Sinclair, productor de la película, le informan a éste en carta del 1° de febrero de 1931:

> Recibimos las cartas y telegramas que envió a Tehuantepec. No hemos escrito mucho, pues es muy poco lo que hay que decir. Ha sido un poco difícil hacer que los nativos posen ante la cámara, pues es algo nuevo para ellos y aún no están seguros de si es o no decente. Un par de pesos a cada uno ha ayudado a decidirlos de que es correcto, y hemos hecho buen trabajo en Tehuantepec. Pero estuvimos dos días

en el cercano pueblo de San Blas tratando de convencer a las muchachas de una pequeña fiesta para que posaran. El primer día fuimos amenazados por un grupo de hombres que decían que nuestras cámaras eran máquinas para ver a través de la ropa de las mujeres. Tuvimos que irnos. Al día siguiente nos acompañaron los presidentes de Tehuantepec y de San Blas para explicarles a las gentes que estábamos tomando fotos. La policía nos escoltó... [Firman Geduld H. y Gottesman Red.]

El fotógrafo Sotero Constantino Jiménez Gómez es (o debe ser) afable; es, y debe ser, cuidadoso al componer sus grupos y arreglarles los gestos. Conoce a sus clientes y paisanos, y atiende su deseo, el mismo que también en otros pueblos y ciudades es edicto clandestino. A saber: una familia es la armonía de ancestros y descendientes, y es las anécdotas y los bienes repartidos entre la sala y la recámara, allí donde tres o diez fotografías, antes de resultar antiguallas venerables o incomprensibles, atestiguan la conciencia de unidad. En Juchitán la tradición es la defensa de lo vivido y lo padecido por los abuelos con tal de que sus descendientes los entiendan, y la tradición (vestuario, compostura tribal, alhajas y rasgos) se combina con el asomo de la modernidad.

Don Sotero Constantino conversa brevemente, se entera de las novedades, y escucha los rumores políticos de intrigas y asonadas. Y sus clientes aún se ajustan a las leyes no escritas de la representación. Una familia no arriba a la inflexión más alta del decoro sin los retratos que declaran la reverencia a las instituciones de cada hogar (los que murieron antes y los que nacerán después). Amor a las semejanzas entre los ausentes y los todavía por venir, respeto a los hábitos y los atavíos. Y a las mujeres les toca corporeizar el arraigo, hacer de su aspecto el festejo de esa nación sedentaria y nómada: la tradición de los Mayores. Costumbre e historia son el oro de sus collares (garantía financiera y reto a la miseria), los huipiles grandes de encaje plisado y almidonado, las blusas de flores bordadas a mano, las grandes faldas, las trenzas largas, la joyería, el traje de tehuana y la certidumbre comunitaria; en ellas la indumentaria tradicional todavía no es disfraz.

Si los hombres no consiguen preservar sus trajes ancestrales,

las mujeres deberán ser espejo de los siglos. Ante la cámara, y alborozada, la tehuana modela sin darse cuenta. Ajena a "lo folclórico", a las compulsiones de vitrina que permutan el signo de *lo típico* y lo vuelven algo modestamente rentable, a la tehuana no la condicionan ni la inocencia ni el pintoresquismo. Para ella, el *traje típico* es la alianza de la elegancia y la costumbre, lo que aún no escapa de la fiesta al desfile de modas regionales en ocasión de un concurso de belleza o un encuentro travesti. Y en otra foto, la joven vestida-casi-como-en-la-capital señala esa diversificación del gusto que augura integraciones a la modernidad y desarraigos.

En los pueblos, el costumbrismo y el sentido histórico pertenecen a un espacio a la vez interno y externo. El apego a las tradiciones (en el momento en que la modernización ya las golpea desde dentro) no es todavía el ademán defensivo de hoy. Es, nada más, la extrañeza ante un proceso de consecuencias aún no vislumbradas. Por eso, en la fotografía, los materiales primarios, luz y tiempo, dan fe de una insistencia moral que es el principio de la identidad política. "Hay que esperar mucho para aprender a ser pacientes", y los juchitecos ejercen su paciencia ante la comunidad, el cura, el juez, el cantinero, el policía, el alcalde y el fotógrafo.

No se desesperen, paisanos...

## IV

### *La Revolución: "No es un edificio abandonado; así era mi abuelo"*

El creyente más convencido de la magia del retrato es el dictador Porfirio Díaz, que prodiga sus facciones en grandes ampliaciones fotográficas, tarjetas postales, bustos, fotos panorámicas, carteles...: la multiplicación de la imagen lo favorece al situar a quienes la observan bajo la protección y el mando del duro gesto patriarcal. Es el Señor de la Casa, el Caudillo, el Amo de México. En 1910, en las Fiestas del Centenario de la Independencia, el retrato del dictador se prodiga en el intento de cubrir literalmente a la Nación. Es el Padre Inflexible que observa, es la Historia alojada en unas facciones pétreas. En comparación, cuán borrosas resul-

tan las fotos de los candidatos presidenciales de la segunda mitad del siglo XX, que son parte de la búsqueda suplicante de confianza y simpatía.

A su semejanza, y cuando es posible a su imagen, los otros patriarcas —meramente del hogar— se envanecen durante la dictadura e instalan sus retratos en el centro de ese Palacio de Gobierno, que es la casa desde donde, rotundos, se dejan acompañar a veces de sus compañeras, las matriarcas o que así les dicen. En este orden de cosas, el retrato es el derivado y la culminación del aura de poder. Si la plétora de medallas es la vegetación heroica del pecho del dictador, cada patriarca de familia actúa ante la cámara su creencia: el ceño imperturbable es la gran condecoración de la existencia, y a la Naturaleza la honran el semblante severo y distante, las formaciones cívicas y poéticas de la dignidad.

Antes de la persecución de paisajes y el acto confiscatorio que permuta rostros comunes en símbolos que exteriorizan la Conciencia Nacional, la fotografía en México es el pacto entre una empresa minúscula (transmisible de padres a hijos) y los individuos anhelosos de sentirse restallantes de dignidad. Esto proclaman: así somos porque así nos gustaría vernos, la firmeza de nuestros rasgos es la fortaleza del hogar y la patria o, en el último de los casos, es el único caudal a simple vista.

A partir de 1940, el trabajo del fotógrafo Ismael Casasola y su familia inicia una nueva y victoriosa vida. Los fascículos (malamente impresos) de la *Historia gráfica de la Revolución mexicana* sorprenden a los que vivieron los años de la experiencia armada y el arribo de la institucionalidad, e incorporan a los más recientes a un paisaje ya "exótico". Allí están, documentados y alineados, los héroes, los villanos, los paisajes cotidianos, las irrupciones de la violencia. Son Historia, desde luego, pero historia recuperable por fragmentos, por entidades ópticas (si el término es posible). *Yo andaba por ahí cuando llegó Madero a la capital. A tu abuelo lo amenazó Pancho Villa. Ese día de la muerte de Obregón me acuerdo que...* La gran revolución que, según dicen, mató un millón de vidas, amanece convertida en álbum familiar. *En esa multitud yo me movía y gritaba. Quién quita y éste era yo.*

Los recién llegados al espectáculo de la Historia se asombran y, por razones muy explicables, depositan en unas cuantas fotos las astucias de la representación social o, también, ¿por qué no?, el fervor romántico y el deseo de apropiarse sentimentalmente de la vida popular. De acuerdo con el consenso de la memoria y la interpretación simbólica, se extraen de unas imágenes las moralejas históricas y las lecciones de época, lo que alienta a las clases medias en su orgullo nacionalista y su alabanza del progreso. Estas fotos, mitología pura, contempladas hasta la saturación, son muy prontos los grandes retratos de la Familia Nacional: los zapatistas con expresión indescifrable desayunan en el palacio porfirista de Sanborns / la soldadera ignora el universo al bajarse del tren / el fusilado dentro de un minuto observa al pelotón con meditado desprecio o refinada ironía / Zapata y Villa se acomodan inciertamente en la cercanía de la Silla Presidencial / Carranza distribuye su gravedad entre un tropel de jóvenes / Villa galopa ante la Historia que es también un western sin John Wayne / Obregón le confiere a las maniobras de un regimiento las características de un plan constitucional / Emiliano Zapata asume la actitud épica que ha de resucitar en los murales / Emiliano y su mujer atestiguan la pervivencia de la pareja en el caos "de la Bola".

Al principio, estas fotos se leen con miedo, gozo militante o repugnancia; luego, el deseo de interpretarlo todo a la luz de la estabilidad, convierte el Archivo Casasola en el foro de las fotos entrañables que algún día fueron violencia y lucha de clases y de facciones. Repetidas, comentadas —casi podría decirse "impresas en el inconsciente colectivo"— las fotos seleccionadas integran otra secuencia básica: la inmovilización estética de la Revolución y la galería de retratos que son "el código genético" de la Nación.

Los testimonios fotográficos dan idea de estabilidad, de la violencia que al ser fotografiada ya pasó. La institucionalidad es el corolario de las batallas y las fosas comunes y se encumbra sobre los ordenamientos de la ambición, la generosidad, el rencor, la ineptitud, la traición, el genio militar. Y la lectura posterior de estas fotos se basa en la fascinación por "lo primitivo", el método

"turístico" que aleja a la nación de su violencia popular, ya convertida en el pintoresquismo que bien puede ocurrir sólo en las películas.

Sin que haya deliberación, el uso recurrente de estas fotos es parte del proceso que incorpora a la Revolución a un desfile de motivos folclóricos. Se esfuma la violencia o se le integra a un pasado "romántico", y en tanto hecho de armas a la Revolución mexicana se le deja el camino de la fotogenia, y allí el retrato es el hecho que describe la "normalidad" imperante. Congelado en la foto, el fusilamiento es un acto irreal que ocurrió en otro país y en otro tiempo, no dispone de causas y consecuencias, no da ni genera explicaciones. En el rostro del fusilado se condensa la actitud de quien se despide de la vida desde un retrato, y los héroes y caudillos y caciques y revolucionarios anónimos notifican la certidumbre publicitaria (pueblo eres y en póster te convertirás) que canjea el magno levantamiento social por las preocupaciones del ángulo mejor y la composición adecuada.

## V

### *Rostros como máscaras, rasgos como destinos*

En *Camera Lucida,* Roland Barthes escribe:

> Ya que toda fotografía es contigente (y por lo mismo desprovista de significación), la Fotografía sólo significa (dirigida a una generalidad) si asume una máscara. Es dicha palabra la utilizada correctamente por Italo Calvino para designar lo que convierte a un rostro en un producto de una sociedad y de su historia...

Esto explica por qué los grandes retratistas son grandes mitólogos: Nadar (la burguesía francesa), August Sander (los alemanes de la Alemania prehitleriana), Richard Avedon (la elite de Nueva York).

> Sin embargo —continúa Barthes—, la máscara es la región difícil de la fotografía. Al parecer, la sociedad desconfía del significado puro, quie-

re significados, pero al mismo tiempo los quiere circundados por un ruido (como se dice en cibernética) que los vuelva menos agudos. Así, la fotografía, cuyo significado (no estoy diciendo su efecto, sino su significado) es demasiado impresionante, es rápidamente abstraída; la consumimos estética no políticamente. La fotografía de la Máscara es de hecho lo suficientemente crítica como para perturbar (en 1934, los nazis censuran a Sander porque sus "rostros de la época" no corresponden al arquetipo nazi de la raza), pero es también demasiado discreta (o demasiado "distinguida") para ser crítica social auténtica y efectiva, al menos según las exigencias de la militancia: ¿qué ciencia comprometida reconocería el interés de la Fisiognomía? ¿No es acaso una desviación de la lucha de clases la capacidad misma de percibir el significado político o moral de un rostro?... A la distancia, la observación social asume el imprescindible papel intermediario en una estética frágil, lo que la vuelve prescindible: ninguna crítica excepto entre aquellas que son ya capaces de formularla. Tal *impasse* se asemeja al de Brecht hostil a la Fotografía por "la docilidad de su poder crítico", pero incapaz de lograr, en su propio teatro, eficacia política en razón de su calidad artística.

Del consumo estético y no político del que habla Barthes son claro ejemplo los retratistas de un largo periodo, que entregan lo que de otra manera jamás se sabría con tanta precisión. De modo irremplazable, cada foto ilustra las manifestaciones concretas de la historia, las demandas de cohesión familiar, respetabilidad, modestia para jamás salirse del sitio adjudicado, devoción por el contexto, certeza de los vínculos orgánicos con el paisaje. Las máscaras revelan el sitio de sus poseedores en la pirámide social, su confianza exaltada o pesarosa en la selección-de-los-mejores, su fe en la causa o su incomprensión de los motivos de su muerte próxima, su cercanía con lo que los tritura y su lejanía de lo que los promueve. Y las máscaras, también, están al servicio de un nivel de interpretación y por eso se recobra la relación viva entre la fotografía y la historia, en donde ni la primera "ilustra" a la segunda, ni ésta ahoga una autonomía creativa y un aporte primordial al arte y al conocimiento de las mentalidades.

## *"Permítame inventarle el rostro"*

En las primeras décadas del siglo xx, algunos fotógrafos excepcionales como el alemán August Sander se empeñan en retratar al hombre común, un "enigma" en los años previos a la segunda Guerra Mundial. Sander, en su serie sobre la vida alemana en los años de la República de Weimar, se ciñe a la intuición más que demostrable: todos al fin y al cabo somos hombres comunes; igualmente, todos podemos ser arquetipos. Antes de Stalin, algunos fotógrafos soviéticos subrayan la excelencia del hombre y la mujer trabajadores. En Francia, Gisele Freund fotografía a escritores y artistas notables de la época: Virginia Woolf, James Joyce, André Gide, Matisse. En Estados Unidos, Alfred Stieglitz, Margaret Bourke-White, Walker Evans, Paul Strand, George Platt Lynes, hacen de los retratos la nueva historia de los productos de la civilización.

En México, el primer retratista de gran significación en el medio intelectual y artístico es el norteamericano Edward Weston. A Weston le importa la excepcionalidad del carácter, y esto explica su proceso conceptual. En su *Diario*, del 10 de marzo de 1924, en la ciudad de México, se pregunta: "¿Cuál es el fin más notable de la cámara? La respuesta se aclara siempre luego de ver grandes obras de un escultor o un pintor... La cámara debe usarse para un registro de *vida*, para que nos entregue la sustancia y la quintaesencia *de la cosa misma*, se trate de acero pulido o de carne palpitante".

En México, Weston fotografía a Lupe Marín en 1923, al doctor Atl y a Nahui Ollin en 1923, al senador Manuel Hernández Galván en 1924, en el momento en que cierra los ojos y se dispone a tirar al blanco, a Diego Rivera (1923) y Frida Kahlo (1930) aislados en su melancolía, a José Clemente Orozco en 1930. En su diario del 27 de julio de 1930 anota:

> [...] Orozco [...] uno de mis mejores retratos, acentué lo penetrante de su mirada al usar ventajosamente los reflejos de la luz no matizada sobre sus gruesos lentes. Orozco me mandó decir: "Es la primera vez

que me he conocido a mí mismo en una fotografía, a pesar de todas las que me han hecho". Tomé la foto a la luz desfalleciente de la tarde. Con la Graflex en la mano, no había tiempo de trabajar con un trípode; no pude descender más allá de 6.3, así que la definición no es perfecta pero satisfactoria.

Según Weston, el retrato de Lupe Marín muestra una "cabeza heroica"; el que nada sepa de Lupe descubrirá sin embargo la energía de una mujer que ya no pide permiso para existir. Y tal vez sus retratos más poderosos son los de su compañera, la fotógrafa italiana Tina Modotti, las imágenes más audaces en el sentido formal y sensual tomadas en México, en la primera mitad del siglo xx, la transfiguración de una mujer como logro de la plenitud de los sentidos. Los desnudos de Tina son extraordinarios, en especial el de la azotea. El 4 de octubre de 1924, Weston anota en su *Diario:*

Ayer en la mañana Tina posó para mí. Habíamos planeado por largo tiempo que yo la fotografiara como la he visto tantas veces, diciendo poesía —que intentara registrar su notable rostro móvil en acción—. No hubo nada forzado en el intento, pronto se olvidó de mi cámara y de mi persona —¿o de modo subconsciente sintió mi presencia y respondió a ella?—. En apenas veinte minutos yo había tomado tres docenas de negativos de Graflex y había capturado su rostro sensitivo en cada uno de sus cambios sutiles.

De modo categórico, Weston influye en el desarrollo de la fotografía como empresa artística. Pero esto sólo se captará más tarde. A la moda de entonces la marca el afán operático. Recuerda Salvador Novo:

Por aquel entonces, esto ya era en 1919, había un fotógrafo que se llamaba Silva —como el cantante— y hacía unos retratos "al horno"; bueno, sí; parecía que estaba uno "al horno", así en sepia, y luego le ponía una gala y una espada y nos retrataba como esperpentos coloniales. Estos retratos nos los tomamos todos los escritores, y muchos que no eran escritores. Don Artemio de Valle-Arizpe, desde luego. A don Artemio le caía como anillo al dedo...

El cambio en los retratos modernos en mucho depende de Manuel Álvarez Bravo, productor de imágenes definitivas de las personalidades culturales. Discípulo de Weston y de Tina Modotti, Álvarez Bravo abandona la rigidez de la foto de estudio, deja la teatralidad en manos de los retratados y opta por el ánimo tranquilo ante la cámara, como se advierte en los retratos de Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Diego Rivera. Poco después, Lola Álvarez Bravo, la primera esposa de Manuel, prosigue la tarea, e insiste en la libertad del retratado y en el despliegue de su carácter delatado por la suavidad o la firmeza del semblante. Entre 1930 y 1980 Lola fotografía a casi todos los protagonistas culturales de México, pintores (figura 3), escritores (figura 4), músicos, personajes, actores, y en su desfile imprescindible ni adula ni delata. Nada más alejado de su intención que, digamos, la visceralidad de Diane Arbus al extraer los elementos patéticos o grotescos de sus retratados. A momentos, Lola se acerca al trazo límpido de los retratos de don Manuel, y como él, le concede espacio a la melancolía, al olvido de ese afán protagónico que, según la creencia, vuelve memorables los retratos. La proximidad de la tristeza es el minuto de la verdad facial (figura 5).

Si bien prefiere de sus retratados el abandono de sí, Lola no se niega a las escenificaciones o a las ratificaciones de la personalidad pública. Así, por ejemplo, en los retratos de la pintora María Izquierdo se subraya su condición de escultura precolombina, o en el de Francisco Toledo el gozo de su perplejidad. O compárese su foto de Diego Rivera con la muy desdramatizada de Xavier Villaurrutia. Diego, en su calma tempestuosa, es el gigante, la forma artística que se le impone al entorno. Por contraste, sentado en la banca de un jardín de Jalapa, semioculto en la penumbra, Villaurrutia es el desdibujamiento irónico, la pose del ocultamiento escénico (figura 6).

Un gran momento retratístico de Lola es la serie de Frida Kahlo, la antología de instantes luminosos. Esto no es (creo) un juicio *a posteriori*, cuando la fama de Frida mezcla elementos de orden religioso con la iconografía pop. Para Lola, Frida ("Es la mujer

que más me ha impresionado") posee elementos únicos de lo físico y lo psicológico: la férrea indefensión, la alegría distraída, el entreveramiento del dolor y la ternura, el uso de lo típico como envoltura clásica, la melancolía que reordena la subjetividad, la ronda de elementos mitológicos (el enjoyamiento, el vestuario tradicional, el contexto indígena o prehispánico). Frida es fotogénica, y Lola, para aislar su hermosura, elimina de las imágenes cualquier aspecto confesional o declarativo. Frida es el narciso que ante el espejo intenta apaciguar su pena, es san Sebastián reclinado en el tronco del árbol, es Eurídice en el infierno de la serenidad, es el poder sin represalias (figura 7).

## VI

### *El retrato pictórico: "¿Para qué se quiere el parecido exacto si ya existe la intuición?"*

La vanguardia estética de las primeras décadas del siglo xx quiere partir de cero, darle forma radical a la alternativa ante un arte estancado. En los cuadros de Picasso, en las sinfonías de Stravinsky, en las provocaciones de los surrealistas, en los Ballets Rusos, hay el intento de traspasar límites y tradiciones. Escribe Mallarmé:

> ¡Intoxicación! Aquí palpita el espacio
> como un beso gigante.

La primera Guerra Mundial solivianta el afán vanguardista. ¿Qué queda de la representación tradicional luego de Matisse, Léger, Ars, Balla, Chirico, Otto Dix, Duchamp, Malevich, Picabia, Kandinski, Klee, Mondrian? Ante las descomposiciones o desintegraciones pictóricas del cuerpo y el rostro, ¿cuál es el crédito de lo académico? A los creadores de formas debe agregarse la suma de creadores de nuevas percepciones: Marx, Freud, Nietzsche, Einstein. Y en la fotografía, ¿cómo quedar inmune a los adelantos de Stieglitz, Man Ray, Rodchenko? La Academia entra en crisis.

En México el gran quiebre de la tradición en materia de representaciones se va dando a pausas. En Europa, Diego Rivera asume con energía las innovaciones, como demuestra ese cuadro excepcional, el retrato cubista del escritor Martín Luis Guzmán (1916), alejado ya de cualquier tentación de obtener un parecido. Sin embargo, el propio Rivera, en esos años, hace el retrato al óleo del artista Adolfo Best Maugard, mezcla de perfección académica y creación experimental (figura 8). En el cuadro, Best Maugard es el dandy, la civilización industrial, la elegancia que preside la belleza terrible de la máquina, y Rivera ya después sólo ocasionalmente experimenta con el retrato. De modo previsible, la burguesía no se deja convencer por las vanguardias, odia la descomposición de su imagen y sólo patrocina las exaltaciones de su señorío. Como los otros pintores Rivera advierte la realidad del mercado y, desde su regreso a México en 1921, pinta sin cesar señores y señoras de la clase social que juzga "políticamente incorrecta", políticos y esposas de políticos, banqueros y esposas de banqueros, industriales y esposas de industriales. Nadie que sea Alguien desaprovecha la oportunidad de un retrato de Diego Rivera, y esto le permite al pintor mantener su independencia y su bolchevismo, entregándole a sus enemigos la dotación de biografías al óleo que sus herederos enviarán a las subastas de Sotheby's y Christie's.

Entre 1920 y 1940, aproximadamente, se producen en México retratos de gran originalidad y misterio al lado de zalamerías a los burgueses. Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco entregan cuadros sorprendentes, de personajes que así el espectador no conozca en lo absoluto, resultan singulares por su forma artística (figuras 9 y 10). Recuérdense óleos extraordinarios de Rivera: *El matemático* (figura 11) y el retrato de Lupe Marín. En el primer caso, el retratado no dispone de historia de vida, y funciona como atmósfera simbólica. Es un ser melancólico, emblema del pensamiento, de la "inteligencia, soledad en llamas". En el portentoso cuadro dedicado a la Mujer (fuerza genésica), que es la Compañera Específica (Lupe Marín), Rivera concentra rasgos notorios de energía y belleza y los presenta como sensualidad monumentalizada.

Siqueiros es uno de los grandes retratistas de una etapa al imprimirle forma épica a sus personajes (George Gershwin, Hart Crane, Moisés Sáenz [figura 12]), o al afantasmar la ternura (los retratos de María Asúnsolo [figura 13]). Y un caso especial es Frida Kahlo (figura 14), cuyos autorretratos construyen un santuario del dolor y la pasión (figura 15). Sin embargo, la veta más extenuada resulta ser el aprovechamiento del norteamericano en —por ejemplo— *La mujer del cuadro* de Fritz Lang, *Laura* de Otto Preminger y *Portrait of Jeannie* de William Wyler, donde la acción se centra en los retratos que hipnotizan por su aura romántica, suscitadora de la imaginación y la emoción. Esta resonancia —el retrato como "el murmullo del inconsciente"— se da maliciosamente en México, donde al iniciarse el mercado del arte las guías son el nacionalismo y la retórica sentimental. Si los temas "mexicanos" arrebatan, también se requiere el paseo ante los cuadros, como en la canción tema de la película de Preminger: "Laura is the face in the misty light". Esto, que da por resultado retratos excepcionales (los de María Asúnsolo de Siqueiros y Juan Soriano por ejemplo), también desemboca en una galería de complacencias. Así, la señora Elisa Saldívar, esposa del funcionario Pascual Gutiérrez Roldán, es retratada por —nada menos— Raúl Anguiano, Gustavo Arias Murrieta, Federico Cantú, Fernando Castro Pacheco, Guillermo Ceniceros, Luis Covarrubias, el Dr. Atl, Enrique Estrada, Byron Gálvez, Jesús Reyes Meza, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Juan Soriano y Rufino Tamayo. ¿Qué resulta de lo anterior? Muy poco vagamente vinculado al arte. Y sin la disciplina de la señora Gutiérrez Roldán muchísimos poderosos obtienen la consagración de su efigie.

Dos retratistas excepcionales: Roberto Montenegro y Juan Soriano. Montenegro, muralista, grabador, dibujante excepcional, es sobre todo un retratista moderno que usa por igual los elementos de la Academia de fines del siglo XIX y principios del XX, y el repertorio modernista (en el sentido europeo). Y Juan Soriano (figuras 16 y 17) extiende su temperamento lírico en retratos de energía "decadente", muy especial la serie dedicada a Lupe Marín (figura 18).

VII

## *La caricatura: el espejo del alma*

Desde el siglo XIX, el género caricatural es determinante en la visión que del retratado se tiene en México. Según Alfonso Reyes, la caricatura es "la etimología del carácter", y con otras palabras en esto se cree: ningún rostro es tan verdadero como el transformado por la caricatura. En el siglo XIX la caricatura cumple varias funciones:

—Crea un espacio de comprensión y diversión útil para alfabetizados y analfabetos.

—Pone al día las visiones colectivas sobre política y vida social (le da a los pensamientos-a-medias conclusiones memorables).

—Origina el sentido de humor que la sociedad acepta como suyo.

—Es inevitable tema de conversación.

—Es método de educación artística a bajo costo, que se inicia en el fervor por la semejanza, propio de un medio formado en el culto a la representación. A muchos, la obtención de semejanzas les debió parecer un logro mágico. ¿Qué mayor hazaña que un robo de facciones insertado en un paisaje burlón, fuera de las atmósferas hieráticas del retrato al óleo, que en las salas burguesas hace las veces de una "decoración moral"?

Desde el punto de vista del prestigio cultural, no se toma demasiado en serio a la caricatura por pertenecer al campo del humor, género útil pero "ínfimo". Eso explica la resonancia política de las publicaciones y la falta de consideración artística para los dibujantes y grabadores. Un ejemplo: el magistral Constantino Escalante, uno de los grandes creadores mexicanos del siglo XIX. En *La Orquesta* (1861-1877), seguramente la mejor publicación satírica de su tiempo, Escalante es un cronista ubicuo, representa el filo político y el tejido social, resume el ámbito de los poderes y capta exigencias y caprichos de una sociedad nueva. Con perfección de trazo que, sin pérdida de originalidad, mucho le debe a las leccio-

nes técnicas de Grandville y Daumier, Escalante encauza el descontento, recrea el encono natural contra la autoridad, da la medida de los pocos alcances y los muchísimos límites de la ciudadanía, evidencia el conocimiento íntimo y público de las injusticias y las ridiculeces del mando. Como en el caso de Villasana, el otro caricaturista famoso, el éxito de Escalante pasa por los enfrentamientos ideológicos, por el vigor con que sintetiza el comportamiento de la gente del poder y las variedades del desfile urbano. En él se incluyen ya las ideas dominantes, que serán rituales, sobre la vida nacional: la política es aquello que sucede en torno a una Primera Figura; en cada administración o gobierno se representa una obra de teatro con un primer actor que es personaje único; es tal la cercanía de Sociedad con Naturaleza que las representaciones zoomórficas son las más adecuadas. (Todo político es, sucesiva o simultáneamente, un león, un gallo, una comadreja, un burro y una mosca. La política es una fábula cuya moraleja es el siguiente gobernante.)

### *De métodos de burlas y burlas del método*

En todo el mundo occidental, sea éste lo que sea, la caricatura es acicate o refrendo que a diario le concede a sus frecuentadores las ideas visuales que educan o ratifican, irritan desmedidamente o le dan forma punzante a impresiones críticas. En los países latinoamericanos (donde es mayoría absoluta el analfabetismo), la caricatura desempeña cometidos básicos:

—Cristaliza, con sus mecanismos casi siempre al margen de partidos y de organizaciones, oposiciones y descontentos.

—Divulga los logros de la perfección académica, pone un canon estético al alcance de las masas.

—Mitifica y desmitifica sin cesar a los dueños visibles del poder, que no son dioses al ser sujetos de burla, pero que, al verse en su imagen omnipresente la corporización de la historia, son objeto de representación "divinizada".

En el tránsito del satirizado Sebastián Lerdo de Tejada al dicta-

dor Porfirio Díaz se instala la censura, y en el porfiriato la caricatura política es, por fuerza, el gran recurso catártico del pueblo, lo que le sirve para estallar sin que lo adviertan los gendarmes. En la compra de cada revista o de cada hoja volante, el pueblo queda al tanto de la cuantía de la opresión y, de paso, celebra las virtudes cívicas de los dibujantes, el riesgo ciertamente físico que implica cada dibujo. Al estar garantizada de antemano, la calidad no es asunto a discusión (la excelencia técnica deriva de la formación académica de los participantes en las grandes revistas de oposición: *El Ahuizote, El Hijo del Ahuizote, El Colmillo Público,* etcétera), y por lo demás, no hay demasiados distingos entre los estilos de los dibujantes antiporfiristas. Al lado del hecho principal: el amor por el dibujo satírico francés (primordialmente) e inglés y alemán (en segundo lugar), el miedo a las represalias también unifica el estilo. Si resultan casi indistinguibles, se dificultará, pese a la policía secreta, la detención de los autores de estas caricaturas. Con la revolución, cesarán los ocultamientos y florecerá la individualización. Pero entonces, también, no hay influencias tan ostensibles como las de Grandville o Daumier.

Como el PRI después, Porfirio Díaz es la obsesión de tres décadas. Es lo más reconocible, lo más venerado y lo más aborrecible. Si más de 80% de la población es analfabeta, la intención de cada dibujo deberá ser mortífera. En 1896 o 1905, Díaz, su corte, sus caprichos y sus ordenanzas sangrientas son la temática ubicua, que nunca cansa. Don Porfirio es atmósfera de vida, visión de la sociedad, teoría y práctica del respeto. De allí la conversión de sus terquedades en parábolas: el lujo psicológico de quien manda es la aspiración de la eternidad, la conducta soberbia que ignora y desprecia las motivaciones ocultas. La concentración del mundo es a tal punto inexorable y grotesca que cada dibujo es resumen de toda la situación, la perfecta válvula de escape.

La caricatura, mínima defensa ante la moral de la Gran Familia. Aquí está, dibujado graciosa y cruelmente, el Padre, un Dador de la Vida que no tiene el menor deseo de admitir réplicas, y aquí están, riéndose de los trazos, sus hijos, hechos para callar y obedecer y memorizar su fisonomía real y sus facciones ideológicas:

cinismo declarativo, orgullo histórico, hipocresía que no se reconocerá jamás como tal, desdén ante la crítica, compasión colérica. Unamos las líneas, contemplemos los rasgos de una clase que usa el símbolo para apuntalarse en sus poderes simultáneos y sucesivos, e imaginemos los rasgos de las clases que se convierten ante el símbolo.

¿Cómo ver de cerca a la elite? En el porfiriato se forja una tradición (un movimiento) de identificación que es resistencia a través de la burla. Los artistas José María Villasana, José Guadalupe Posada, Álvaro Pruneda, Daniel Cabrera y Jesús Martínez Carrión en *El Ahuizote, El Colmillo Público, El Hijo del Ahuizote, El Ahuizote Jacobino, El Diablillo Rojo* o *México Nuevo* captan esa historia de todos los días que es presunción ridícula y soberbia homicida. Los dibujantes "humanizan" el régimen a través de la cólera y el choteo. Con el contexto de una prensa comprada, reprimida, sometida a feroz escrutinio, la crítica más eficaz es el baile enloquecido de imágenes, donde la sorna hace las veces de la blasfemia y la "irreverencia" delata el carácter teológico del poder. Si ante la imagen del Dictador alguien se ríe, el proceso de imprimirle obediencia a los reflejos condicionados no se ha cumplido del todo. Ante las gratitudes inventadas, las coronas de laureles y la cadena montañosa de medallas, la caricatura se erige en desafío y desahogo. Cada número de *El Ahuizote* vale por incontables rumores y enconos, rezongos y chistes entre dientes, que devienen escepticismo y crítica. Y la sátira memorable, si no crea por sí sola, sí alienta la politización. Quien, ante la decisión de un dibujante de convertir en gato mañoso o bailarina de can-can al Príncipe de la Paz, se ríe y aprueba, ratifica su resistencia última: el derecho a la incredulidad. Quien no reacciona, ha politizado su falta de sentido del humor. No hay respuestas neutras ante la sátira.

El pueblo —afirma Pasolini— no es humorístico en el sentido en que se puede hablar del humor de un escritor del siglo XVII, de un Cervantes, de un Ariosto, de un Dickens. El pueblo es cómico: "chistoso". Esto, a su modo, lo saben agudamente los adversarios de la dictadura de Díaz o del régimen del PRI. De allí su eliminación de sutilezas: para ellos el poder es sólo humor

involuntario, el despliegue de trajes y homenajes que apenas enmascara la represión. Se proponen en cada dibujo corroer las apariencias, revelar la truhanería detrás del boato, la payasada que es la esencia de la solemnidad. Y ése es un acierto perdurable: el porfiriato (y el poder político, para el caso) es una inmensa construcción de fachadas sociales y personales.

Al extremar la fidelidad a sus modelos, los caricaturistas inventan una sociedad estable, de medidas inalterables, nítidamente jerarquizada. Sin quererlo, en el porfiriato y en la Era del PRI se reconstruyen en México hábitos y proporciones de Francia o de Norteamérica, atribuyéndole tradiciones ancestrales a burgueses que hace unos minutos eran asaltantes de caminos o contadores fraudulentos, confiriéndole la respetabilidad de la parodia a magistrados que aún son analfabetos, presentando a una clase media rencorosa y sumisa como el Pueblo por antonomasia. No es error suyo, son percepciones de la época, deseos de una sociedad ordenada, así las cumbres sean tan aparatosamente necias y represivas.

Aunque los dibujantes satíricos son los responsables de las escasas rendijas desde donde las colectividades oprimidas atisban el sistema de gobierno, quienes vierten en el grabado y la estampa la vida, los sentimientos y los pensamientos del pueblo (mágicos y racionales) son Picheta en Yucatán, y en la ciudad de México los colaboradores de la imprenta de Vanegas Arroyo: José Guadalupe Posada y Manuel Manilla. De ellos, muy especialmente Posada le concede espacio y aprecio a los rasgos que el criterio eurocéntrico considera abominable, y cancela la invisibilidad de todos aquellos (muchísimos) de apariencia caricatural, las galerías de paisanos donde abundan los émulos de Chepito el Mariguano y Caralampia Mondongo. O se acepta la fealdad o se destierra la autoestima.

## *Los tipos populares: "De tan semejante a mi vecino uno parece caricatura"*

A la caricatura le toca divulgar los retratos de los tipos populares, estereotipos o arquetipos, campesinos y urbanos. Desfilan, con rostros reconocibles, el peladito, el lépero, el gendarme de la esquina, el globero, el lumpen de los pantalones caídos, el dandy del Arrabal, el taquero, el diputado con pistola, la señora de la vecindad.

Un retratista magnífico de tipos populares que describe el mito y las realidades de la Unidad Nacional es Andrés Audiffred. Al lado de las energías creativas del pueblo en la capital, se mueve la consigna aceptada casi unánimemente: somos una nación donde la diferencia de clases no niega lo esencial, el carácter excéntrico. Si no hay demasiada inquina, la reconciliación es posible a partir de una premisa: "Todas las clases son pintorescas, todos somos pintorescos". Audiffred lo dibuja puntualmente en el auge de la creencia en "la mexicanidad": todos son el prototipo de una clase, de un oficio, de una actitud. En la criadita con sus moñotes que sale el domingo a pasear y "echar novio" se contienen no sólo las todavía no asistentas domésticas con sus ganas de urbanizarse, sino el racismo que las contempla y las supone iguales, indeferenciadas. Populosamente, Audiffred se imagina a un México donde las diferencias se anulan en la tipicidad.

¿Qué mirada nostálgica le conviene a la obra injustamente desconocida de Audiffred? En la caricatura él es el responsable de un proyecto único: la utopía popular, el mural a escala donde, día a día, la sociedad se vuelve comunidad, el encuentro de clases que se disuelve en personajes, las situaciones inevitables que delimitan la felicidad de la repetición. A la ciudad que crece, a los cambios que se dan con violencia, Audiffred les aporta la convicción caricatural: las diferencias, aquí, son siempre menores que las semejanzas. Luego resucita el orgullo "criollo", se potencia el afán de *status* de las clases medias y se extingue el sueño "mexicanizado" de Audiffred.

*Ernesto García Cabral y Miguel Covarrubias*

El nuevo sitio de la caricatura en el orden de las tácticas políticas permite la reconsideración del retrato satírico y el desarrollo de dos obras importantísimas: la de Ernesto García Cabral el Chango y la de Miguel Covarrubias el Chamaco. A Cabral (1890-1968), una de sus víctimas, el presidente Madero, lo envía becado a Europa, de donde regresa para convertirse en maestro indiscutible. Si su humor es por lo menos previsible (chistes de ocasión, casi siempre), y si su posición ideológica es alegremente reaccionaria, son muy considerables sus dones de dibujante y su poder de síntesis. A su vez, Covarrubias (22 de noviembre de 1904-4 de febrero de 1957) conoce la fama internacional y perfecciona la idea del caricaturista como retratista. Autodidacta, muy pronto reconocido en el medio periodístico, escucha el consejo infaltable: "Si quieres triunfar, vete a Estados Unidos". No tanto como eso, pero un dibujante satírico deseoso de huir de la presión de un periodismo triturado por la política, bien puede salir de México. A los 19 años, Covarrubias consigue un empleo en el consulado de México y viaja a Nueva York. José Juan Tablada, el mexicano más relacionado en Nueva York, lo ayuda a colocar ilustraciones y caricaturas en diversas revistas. Casi de inmediato conoce al escritor y fotógrafo Carl Van Vechten, el promotor infatigable de Harlem y del arte de los negros norteamericanos. A Van Vechten lo entusiasman los dibujos de este joven que apenas habla inglés y a quien describe tímido, sonriente, silencioso, casi extraído de alguna página de Bret Harte. Gracias a Van Vechten, Covarrubias publica sus primeras caricaturas en *Vanity Fair* (entonces, la revista), donde permanecerá de 1924 a 1936, y conoce y frecuenta celebridades.

De inmediato su estilo llama la atención. Es agudo, le agrega la actitud a la fisonomía, es irónico sin crueldad, memorable, cercano al dibujo animado. Pronto, Covarrubias es el dibujante de moda en la revista indispensable, quien capta con rapidez y gracia la fiesta de los veinte, la era del jazz y de las divas de Hollywood, de la experimentación teatral y plástica y del descubrimiento del

dinamismo urbano. Covarrubias se prodiga: dibuja, expone, hace escenografías teatrales, ilustra libros y, en 1925, publica la primera recopilación de sus dibujos: *The Prince of Wales and Other Famous Americans* (Editorial Alfred A. Knopf), obra maestra en su género.

El trato con Van Vechten suscita en Covarrubias el interés por el formidable impulso artístico de Harlem. En 1926 hace las escenografías de la comedia musical *La Revue Negre*, estrenada en París, y en 1927 publica su serie *Negro Drawings*, quizá lo más afamado de su producción. Covarrubias captura el vértigo dancístico, el donaire, la gracia, la nueva elegancia, el señorío estético que la palabra *Harlem* condensa. Sin condescendencia alguna, con asombro genuino ante la revelación múltiple de una cultura, Covarrubias no se confina al "cuerpo negro"; recrea el paisaje humano de los *ghettos*, la fuerza expresiva de bailarines, prostitutas, gángsters, empresarios, trabajadores, cantantes, músicos, parejas de amantes.

*Detente, sombra de perfil esquivo*

La excelencia de García Cabral y de Covarrubias domina el panorama por tres décadas, mientras aparecen otros caricaturistas: Rafael Freyre, Guasp, Facha, Huici. Si la caricatura política se mueve entre la reiteración y la censura, y la caricatura social se extasía ante el costumbrismo (que luego será testimonio de originalidad), la caricatura-como-cacería-de-rasgos conoce el apogeo. En los cuarenta y los cincuenta la caricatura es género consagratorio que celebra el esplendor de una credulidad conjunta: los celebrados y los celebrantes se aman entre sí, adoran la sociedad que los encumbra o no los incluye, acuden a los cabarets o a las corridas de toros para disfrutar el arrebato de la fama o del anonimato.

Nunca, ni antes ni después, hay en México tantas celebridades. (La celebridad es un don del candor.) Fluye con naturalidad un Olimpo que combina o mezcla el arte, el cine, la política, la vida frívola, el teatro, el mundo del espectáculo. En estos años, el papel del caricaturista es muy específico. Si antes fue elemento esencial

de la lucha política, ahora instrumentará la consagración que afianza por igual a la sociedad y a los individuos seleccionados. Lo que Miguel Covarrubias hace en Nueva York: la galería caricatural de los Notables, lo hacen en México Ernesto García Cabral y su amigo y sucesor Rafael Freyre. Tan le son indispensables a la sociedad que dibujan, que ellos mismos son personajes. Sin su prestigio, ningún gran festejo lo es plenamente.

*La sonrisa del presidente Miguel Alemán:* rasgos jacarandosos, felicidad esplendente. La sonrisa del presidente Miguel Alemán: el cinismo, el entierro de lo que quedaba de la revolución. Como lo prueba el recuento de Rius, casi no hay momento en que no conviva una *caricatura* agresiva con otra zalamera, el maquillaje facial con la obstinación denunciatoria. Pero, en los años del ascenso institucional, la palabra caricatura se pronuncia con tono peyorativo o, si acaso, condescendiente. Es el precio por una falta de reconocimiento artístico... y por la cauda de adulaciones incrustada en un "periodismo nacional" domado, corrupto, carente de cualquier imaginación. El caricaturista de los diarios, a merced de los intereses empresariales, termina en la autocensura. Es preferible la gratitud del aludido, su decisión de comprar el dibujo para su biblioteca. Para ello, elimínese cualquier desafío en favor de las restauraciones, enderézale la nariz, dale armonía al rostro, ennoblece la mirada, una perpetua alegría o una elogiable solemnidad en el semblante.

Antonio Arias Bernal (1913-1961) emblematiza adecuadamente un proceso. Desde el principio, él confía en los tópicos: el mundo con un chichón en la cabeza que indica la zona de conflictos, el oso ruso, el Tío Sam, el indio acuclillado, el charro (México) que sobre el burrito le da serenata a la belleza indiferente (Occidente). Pero durante una etapa él es muy crítico, el más tenaz opositor del alemanismo, el multiplicador de burlas en los periódicos de la oposición, que son destruidos o comprados. Al cabo de una etapa marginal, se incorpora y se ocupa de la buena salud estética del *establishment*, ya mellada su obsesión satírica. Para un caricaturista crítico, antes del 68, hay muy pocos espacios. ¿Qué caso tiene disentir, pudiendo hacerle ameno el desayuno al poderoso, aquel

que convierte sus rápidos vistazos a la prensa en "amplia consulta con la opinión pública"?

El sometimiento de la mayoría de los caricaturistas es orgánico, más vale sacarle partido al rostro de la clase dirigente, elogiar sus ángulos francos y sinceros. Sin ferocidad visual, todo es deleite y estímulo: la afabilidad de Miguel Alemán, la severidad de Adolfo Ruiz Cortines, la apostura de Adolfo López Mateos, la bonhomía de Gustavo Díaz Ordaz. ¿Por qué perturbar a un público que de la caricatura sólo espera el "enorme parecido" con el cariaturizado, el guiño que reduce el dibujo a un simple "homenaje gráfico", otro ejemplo de los virtuosismos "que no trascienden"?

VIII

## *"¿Cómo que no tiene retratos artísticos?"*

Ya en 1970 la cultura fotográfica está al alcance de todos, y los retratistas, lo quieran o no, están familiarizados con un canon internacional, que contiene las obras de Brassaï, Cartier-Bresson, Richard Avedon, Irving Penn, entre miles de artistas de la cámara. Y en la tradición nacional figuran las obras de Nacho López, Héctor García, Ricardo Salazar. Nacho López, el equivalente de Wee Gee o de los fotógrafos de la Depresión, le da a la vida popular (rostros y comportamientos) el carácter de hazaña o de fiesta. Es un retratista del buen ánimo comunitario. Y en diversas fotos de Héctor García, el retratado (Orozco, Diego Rivera, Siqueiros) se aproxima simbólicamente a su propia obra.

A los personajes y las personalidades les corresponde el trato privilegiado. En la etapa de la confianza institucional que va de 1930 a 1968, aproximadamente, el entusiasmo por lo moderno alcanza a los que se sienten significativos en algún nivel. Y no cuenta tanto lo que el fotógrafo sabe del fotografiado, sino el don que añade un rostro a un panorama festivo.

Posar es un oficio arduo que exige el conocimiento de varios lenguajes (del cuerpo, de las facciones, de la actitud). La poetisa Pita Amor, por ejemplo, posa, es decir, maneja los gestos y las ac-

titudes que le parecen las propias de alguien de vida cifrada en el artificio. Y antes de que la autopromoción lo sea todo, la mayoría se muestra dócil a las indicaciones del fotógrafo porque no tiene mucho que perder, ni su vida y su obra consisten en lo ofrecido por su imagen, ni hay muchos que deliberen sobre sus personajes públicos.

¿Qué es la vida intelectual y artística en el México finisecular? La que corresponde a un país de noventa millones de habitantes, integrado económicamente con Estados Unidos, que se asoma a la vida democrática, reconoce en la desigualdad su problema más grave y quiere experimentar a fondo la pluralidad. El medio que retratan Manuel y Lola Álvarez Bravo, Héctor García y Ricardo Salazar es a su modo homogéneo. Todos se conocen y cada quien, al margen de pleitos y polémicas, ocupa un sitio específico. Si se quiere generalizar, se dirá que no obstante las discrepancias se está frente a una sola tradición que mezcla el humanismo con las disposiciones nacionalistas, la izquierda con la derecha, el sentido de lo hispánico con los hallazgos culturales de la Revolución mexicana, los elementos muy nacionalistas con estructuras de la civilización occidental. Es un México a fin de cuentas homogéneo, muy jerárquico, centrado en la cultura nacional, con frecuencia sinónimo del localismo. Y el panorama retratístico es la unidad en la diversidad.

En la siguiente etapa la situación es muy distinta. Lo tantas veces anunciado —la pluralidad, el horizonte alternativo— se cumple en el territorio del retrato. Antes tomar una foto y tomarse una foto, son acciones que responden a lo socialmente aprobado, a las ideas rígidas (que se creían rigurosas) sobre la dignidad y el uso correcto del cuerpo y del rostro. Luego, los acompañamientos escenográficos (infrecuentes) refuerzan las nociones de la marginalidad bien vista, la de los seres excepcionales que le daban brillo a la patria. Por su índole "bohemia" son pintores los que se permiten "salidas de tono", y Diego Rivera se retrata como monje budista o monumento prehispánico, y Rufino Tamayo se deja retratar al lado de esculturas mayas que subrayan su perfil ancestral. De los escritores sólo ocasionalmen-

te un excéntrico como don Artemio de Valle-Arizpe, novelista y cronista de temas virreinales, se viste para la foto a la usanza del siglo XIX y contempla la cámara desde un carruaje antiguo; únicamente Salvador Novo "desentona" al posar desde el dandismo homosexual.

Se trata de excepciones. Se requiere más tarde el impulso de la internacionalización cultural para modificar las ordenanzas herráticas y alentar las nuevas versiones del rostro. Se desencadena la teatralidad, y con ella el afán de imágenes sorprendentes, de adecuaciones de las obras y los personajes. Sin embargo, no se aprecian debidamente los libros de retratos. No hay todavía público que los exija y valore.

Ya para 1980 o 1990 son cientos de miles los interesados en la fotografía, como expresión artística, testimonio de vida y sociedad, registro cultural. En este campo, ampliado de continuo, el retrato artístico ocupa un sitio especial. El incremento de la cultura fotográfica ya no admite con facilidad lo rutinario. Ahora es relativamente fácil estar al tanto o estar al día de estilos, creadores, innovaciones técnicas, hazañas o fracasos de la experimentación, tendencias. En este sentido, la inocencia es inconcebible.

*"¿Cómo que a una estrella se le reconoce a simple vista?"*

Al llegar el cine sonoro, el culto al Star System se potencia de modo ilimitado, en medio del imperio del cine norteamericano. Debido a Hollywood (la industria y la idea reverencial de sus productos) se inicia otra etapa del retrato influido por la religiosidad laica que transforma a seres terrenales y los devuelve convertidos en dioses y diosas de la pantalla. La cámara de cine es el instrumento de la canonización y en su oportunidad la cámara fotográfica democratiza el impulso y le da la oportunidad a cientos de miles de tener fotos como si fueran artistas. El *close-up* lo es todo, y a su amparo se imponen el desdén por *la naturalidad* (idea plebeya sostenida por quienes no provocan fantasías en torno suyo), el

otorgamiento de la condición de vírgenes a cualquiera de las mujeres retratadas, la metamorfosis resplandeciente de los rostros de excepción (cada foto que aprueban para su divulgación Greta Garbo o Marlene Dietrich o Dolores del Río es hazaña que consume días y semanas de examen obsesivo de los efectos de la luz, los ángulos faciales, la intención de la mirada). Con el retrato de estudio culmina la idealización de las facciones.

## *"Y seréis como diosas"*

El *close-up* se incorpora a las certidumbres faciales. Desde el principio, el cine adelanta otra noción del acercamiento, servida por el juego de luces y sombras. Agigantados en la pantalla, beneficiados o maleficiados por el *close-up*, a los rostros les tocan ya los cambios incesantes. "¡Teníamos rostros entonces!", exclama Norma Desmond (Gloria Swanson) en *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder, el film que mitifica la soledad y el delirio de grandeza de las *stars* del cine mudo. El proceso que inician las divas italianas (Francesa Bertini, Giovanna Terribili Gonzales) lo llevan a su esplendor y su delirio los Monstruos Sagrados de Hollywood en el desfile de facciones donde participan por un lado Greta Garbo y Marlene Dietrich, sin olvidar a Bette Davis y Katherine Hepburn, y por otro Clark Gable, John Wayne, Rodolfo Valentino, Gary Cooper. Se modifica internacionalmente la idea del rostro, y los retratos de estudio se adaptan en gran medida a las convenciones de Hollywood. Un buen ejemplo de esto es la "Época de Oro" del cine mexicano.

Con avidez casi mística, las mujeres observan a Dolores del Río, María Félix, Gloria Marín, Andrea Palma, Miroslava, Ninón Sevilla. ¿Cómo hacerse de las cejas, el maquillaje, el gesto soberbio, la mirada que convoca a la rendición? Los fotógrafos de estudio analizan tan científicamente como pueden los procedimientos de los camarógrafos, mientras los hombres intentan adaptar sus facciones a las de Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Pedro Infante, David Silva, Arturo de Córdova. Por su lado, el gran camarógrafo

Gabriel Figuera se propone la aceptación profunda de las fisonomías mexicanas. Esto somos, no otros son nuestros rasgos, y es inútil, además de cursi, el afán de "aristocratizarlos", tan claro en la pintura de las postrimerías del siglo XIX, y en los calendarios de Jesús Helguera. Hay vislumbres de Posada en los acercamientos a la pobreza de *Los olvidados* y *Nazarín*, como en otras películas se aprovecha el Archivo Casasola.

Una imagen vale diez mil palabras, pero también la imagen de un rostro puede valer diez mil imágenes.

*"Llegará para acentuar las semejanzas, será difícil que alguien se parezca a su imagen"*

Si se habla de grandes retratistas, Roberto Montenegro y Juan Soriano, por ejemplo, están al servicio inteligente y creativo de sus modelos. A veces, Montenegro es muy convencional, y pinta "elogios de la apariencia"; también, alcanza grados de alta creatividad en retratos de escritores y artistas, y en sus versiones de jóvenes proletarios, cuyo vigor sexual sólo se registrará más tarde, al debilitarse el énfasis racista y clasista que ningún atractivo le concede a lo popular y el erótico mucho menos. Y Soriano, desde su perspectiva de "idealización" de lo real, crea retratos memorables: por ejemplo, Rafael Solana, María Asúnsolo, Xavier Villaurrutia y, muy especialmente las versiones de Lupe Marín, muy probablemente la serie retratística más vigorosa de la segunda mitad del siglo XX en México.

Todavía en la década de 1950 se cree posible el retrato más o menos tradicional, porque una clientela lo exige y alaba. Así, los autorretratos de Julio Castellanos y Antonio Ruiz el Corzo son magníficos tanto en su calidad plástica como en el señalamiento formal de los dos artistas en lo relativo al aspecto esencial de las personas. Pero, internacionalmente, el retrato pictórico entra en crisis, sojuzgado por el retrato fotográfico y por las consecuencias culturales y estéticas de la conversión del arte moderno en el nuevo clasicismo. Ya los retratistas de tiempo completo son un gre-

mio de prestigio menguante y su tarea se dificulta porque, además, si el artista ha recibido un encargo, el cliente tenderá a rechazar las experimentaciones. Él o Ella quieren ser pintados como "figuras del Renacimiento", y en México no funciona el "Ya se parecerá" de Picasso a propósito de las quejas de Gertrude Stein porque su retrato no se le asemeja. Y a esto debe añadirse la persuasión del movimiento surrealista y, desde la década de 1960, del arte abstracto.

Desde la década de 1970, el campo del retrato le pertenece inequívocamente a la fotografía. Si del acervo del siglo xx lo más recordado son las fotos de estrellas del espectáculo, se debe a la fuerza del cine y al cuidado especial a que obligan la publicidad y el endiosamiento de los "Monstruos Sagrados". Y los estudios fotográficos, además, crean "rostros especiales" que luego se multiplican en la realidad (La imitación es cambio de vida). En los estudios de la ciudad de México, Semo, Yazbek y Armando Herrera captan bien lo ya implantado por los fotógrafos de Hollywood y por retratistas excepcionales como Cecil Beaton, Horst, Hoynigen Huene: la materia prima de los rostros son las facciones de la persona... y su legión de maquillistas, iluminadores, sombrereros y peinadores. Herrera, por ejemplo, produce fotos con atmósferas excepcionales, las de Tin Tan, Agustín Lara y Elsa Aguirre, entre ellas.

El subgénero ritual, las fotos matrimoniales, de primera comunión, de "bodas de plata" y "de oro", continúan, pero ya acosadas por el sentimiento de culpa de la posibilidad de ser cursis. Así como desaparecen las fotos de niños muertos ("los angelitos que van al cielo"), también, en los sectores que ansían estar a la moda, van perdiendo su sitio de honor las fotos que comparan la vida familiar con la épica de las emociones cotidianas.

El halo del ridículo amenaza con posarse sobre las expresiones felices y/o solemnes de los niños, las parejas, los grupos familiares.

*El fin de siglo: "Me hubieras dicho que te parecías a tu foto"*

Con la masificación parece diluirse el carácter simbólico y jerárquico de los retratos. Ya no es "el secuestro o el robo del alma", sino un incidente de las facciones arregladas para la ocasión o sorprendidas. Cobran relieve las fotos de los seres anónimos de otras épocas, y estos retratos se aprecian por la calidad técnica y la capacidad de sugerir biografías de grupo, de clase, de familia, de persona.

Casi ningún pintor sigue la ruta de Francis Bacon, el admirable retratista del papa Inocencio X (a partir de Velázquez), de un cardenal, de un moro, de un señor de corbata y cuello de pajarita. ¿Qué caso tendría? Si no obedece a una visión orgánica de lo real, la descomposición se vuelve únicamente técnica "de época". Mientras, los decoradores *(arquitectos de interiores)* se desentienden de la atención anterior, tan museística, que en las salas, los comedores y los pasillos se lo prestaba a los retratos, y si los dejan es a expensas de la delación de la cursilería de los propietarios.

Incluso los caricaturistas modifican su práctica del retrato. Ya sólo un puñado trabaja en cafés, restaurantes y zonas turísticas trazando los rasgos que en algo se parecen a los del caricaturizado con presteza. Son excepcionales Naranjo, Helio Flores, El Fisgón, Helguera, José Hernández y, en la distorsión afortunada, Magú, pero su mirada ya no se centra en la obtención de semejanzas sino, obsesivamente, en la intención crítica.

El género retratístico continúa pero su visión canónica es hoy tan distinta de la tradicional que cada rostro se valúa o se revalúa como puede, incluso el de los personajes más retratados.

Hoy, nadie puede alegar que no dispone del registro de sus facciones.

# *Índice analítico*


Academia de Bellas Artes (Puebla): 152
Academia de San Carlos: 36-37, 121-124, 130-132, 146-152, 155, 158, 180-181, 205
academicismo neoclasicista: 131
Acevedo, Diego de: 96
Aceves Barajas, Pascual, sobre Bustos: 161
*Adolescente:* 53
adulterio: 61
africanos: 77, 104, 110; esclavos: 106; mestizaje: 107-108
Aguirre, Elsa: 220
Agustín, san: 79
*Ahuizote, El,* periódico: 164, 208-209
*Ahuizote Jacobino, El,* periódico: 209
Alamán, Lucas: 146; *Disertaciones sobre la historia de la república mexicana:* 128; *Historia de México:* 128
Alberti, León Bautista, sobre las imágenes: 12
Alberto Magno, san: 67
Albrech V de Bavaria, duque: 16
Albuquerque, virrey duque de: 91
Alcaraz, Ramón: 37, 156
aldeas: 29
alegorías: 51, 89-90, 131, 156
Alegre, Francisco Javier: 118
Alejandro Magno: 12, 67
Alemán, Miguel: 215
Almonte, Juan Nepomuceno: 145
Altamirano, Ignacio Manuel: 37, 129, 156-157, 180
Alvarado, Pedro de: 63
Álvarez Bravo, Lola: 202-203, 216
Álvarez Bravo, Manuel: 202, 216-217
Alzate, José Antonio: 24
Amor, Pita: 215
*Anales de Cuauhtinchan:* 48
análisis comparado: 14
ancestros: 28
Anguiano, Raúl: 205
anticuarios: 13, 19
Antigüedad: 12-13, 23, 38, 147, 156
Antiguo Régimen: 72
antropólogos: 41
apaches: 61, 84
Aparicio, fray Sebastián de: 81
apariciones: 33, 80
Arbus, Diane: 202
Archivo Casasola: 197, 219
Arellano, J.: 91-92, 96
Arias, Juan de Dios: 129, 141; sobre los indígenas: 142
Arias Bernal, Antonio: 214
Arias Murrieta, Gustavo: 205
Ariosto, Ludovico: 209
aristocracia: 134, 160; criolla: 147-149, 161
aristotelismo escolástico: 76
Armendáriz, Pedro: 218
arqueología: 28, 39
arqueólogos: 14, 26, 41
arquetipos: 131, 172; sobre la muerte: 170
arquitectura: 40, 122; investigación histórica y: 19; prehispánica: 22-23, 25, 28, 31
arquitectos: 15
Arrieta, José Agustín: 151-152, 155, 172; *Agualojera:* 154; *El almuerzo:* 154; *China con guajolote:* 153; *El requiebro:* 154; *La sorpreza:* 154
Ars: 203
arte, americano distinto del europeo: 25; como signo de civilización: 17; culto: 131; del siglo XIX: 170-171; mercado del: 205; nacionalista: 156, 158, 161, 165, 167; popular: 131-132, 165; reconstrucción histórica y: 17, 19, 24; *véase también* las distintas disciplinas

arte prehispánico, antropomorfización de la fauna en el: 50; como demoniaco: 23; como primitivo y monstruoso: 22-24, 49-50; erotismo en el: 54-55; naturalismo en el: 57; registro del: 26; representación del hombre en el: 53-54; revaloración del: 24-27
artes plásticas: 16; prehispánicas: 52; promoción de las: 36
artesanía popular: 131, 133-134; de cera: 142
artesanos: 53
Arturo, rey: 67
asiáticos: 106
Asúnsolo, María: 205, 219
Atget: 182
Atl, doctor: 200, 205
Audiffred, Andrés: 211
autonomía, criolla: 78; indígena: 98, 123
autoritarismo presidencialista: 145
Avedon, Richard: 198, 215
Axayácatl, palacio de: 63
aztecas: 23, 86, 160
Aztlan: 68

Babel: 68
Bacon, Francis: 220
Bagally, Santiago: 146
Balla, Giacomo: 203
Barajas, Rafael (El Fisgón): 221; *La historia de un país en caricatura: 7*
barroco: 75, 78
barroquismo: 162
Barthes, Roland: 199; *Camera Lucida:* 198
Bartholomew, Freddy: 180
Batllori, Miguel: 118
Beaton, Cecil: 220
Becerra Díaz, Antonio, *Los hacendados de Bocas:* 160
Belting, Hans, sobre la imagen: 14-15
Benedicto XVI, papa: 33
Berlin, Heinrich: 28
Bertini, Francesa: 218
Best Maugard, Adolfo: 204
Biblia: 36, 67
bien y el mal, el, lucha entre: 78, 84
bodegones, 152-153
Bonampak, murales de: 57
Borbones, los: 36
Bourke-White, Margaret: 200
Brading, David: 27, 159
Brady, Mathew: 182
Brassaï, Gyula Halász: 215
Brasseur de Bourbourg, Charles Étienne: 26
Breton, André: 169
brujos: 50
Bry, Theodor de: 119, 170
Buffon, Georges Louis Leclerc, conde de: 119
Bullock, William: 135
Buñuel, Luis, *Nazarín:* 219; *Los olvidados:* 219
Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia:* 21
burguesía: 132-133, 148, 160-161, 183, 198
Bustamante, Armando: 189
Bustos, Hermenegildo: 161-163, 172, 179, 181, 190

cabildos: 93
Cabrera, Daniel: 165, 172, 209
Cabrera, Miguel, *De mestizo e india, coyote:* 107
Cabrera y Quintero, Cayetano, *Escudo de armas de México:* 33
Cacaxtla: 57; mural de la batalla: 51
caciques, cacicazgos: 29, 78, 98, 100-104
calendario, cívico: 36; religioso: 36; ritual: 29
Calvino, Italo: 198
Cameron, Julia Margaret: 182
campesinos: 39
Campillo, Andrés: 141-142
Campos, Rubén M.: 167
Canova, Antonio: 150
*canto de la chinaca, El:* 154
Cantú, Federico: 205
*carbonari:* 137
Cardoza y Aragón, Luis: 173
caricatura: 142, 144, 151, 161, 164, 169, 206-208, 210-212, 215; política: 213
carisma: 14
caritas sonrientes: 55
Carlomagno: 67
Carlos III: 101, 118
Carlos V: 87, 101
carmelitas: 93
Carpio, Manuel: 146
Carranza, Venustiano: 180, 197
Cartier-Bresson, Henri: 215
Casandro: 12
Casarín, Carlos: 145

Casasola, Ismael: 196
castas, *véase* sociedad, de castas
Castellanos, Julio: 219
Castro Pacheco, Fernando: 205
Catherwood, Frederick: 25, 136
Cavallari, Javier: 146
Ceniceros, Guillermo: 205
censura: 213-214
ceroplástica, *véase* escultura, de figuras de cera
Cervantes Saavedra, Miguel de: 209
chalcas, indios: 52, 59
Charlot, Jean: 166
Charnay, Claude-Joseph-Désiré: 26
Chartier, Roger: 72-73
Chichén Itzá: 62
chichimecas: 84, 91, 105
Chicomostoc, descripción de: 68
*Chilam Balam de Chumayel:* 64-65
Chirico, Giorgio de: 203
Cicerón: 67
ciencia(s): 22; difusión de la: 76
científicos: 26
cine: 40, 217-218
Ciudad Real, fray Antonio: 84
civilización, conceptos de: 22
Clavé, Pelegrín: 146-148, 150, 160-161, 169, 172, 180
Clavijero, Francisco Javier: 24, 88, 118, 146, 159, 171; *Historia antigua de México:* 85, 119-120, 149
Clemente XII, papa: 94
Coatlicue: 49-50, 62
*Códice Borgia:* 55
*Códice de Yanhuitlán:* 66
*Códice Florentino:* 30, 53, 61, 63, 67, 70
*Códice Kingsborough:* 64
*Códice Mendoza:* 69
*Códice Nuttall:* 58
*Códice Osuna:* 64
*Códice Tudela:* 60
códices: 25-26, 31, 50, 54-55, 58, 66, 69, 88, 105; estudio de: 86
cofradías: 72, 91, 93, 98, 102, 109; de ánimas: 96-97
*Colmillo Público, El,* periódico: 208-209
Colonia: 136
*cometa de 82, El:* 168
*Commentariorum Reipublicae Romanae:* 69
Compañía de Jesús, *véase* jesuitas
conciencia, colectiva: 143; de identidad: 110, 112; de pertenencia: 76-77; individual: 143; mexicana: 172; nacional: 78, 112, 119, 124, 126-127, 129, 140, 173; subjetiva: 143
Conesa, María: 192
conquista: 30-31, 33, 37-38, 50, 52, 56-58, 63, 76-77, 100, 102, 106, 117
conservadores: 128-129, 142-144, 146, 150
Contrarreforma: 79, 92
Copán: 56
Conquillo: 144
Cooper, Gary: 218
Cordero, Juan: 147, 150, 161, 172
Córdova, Arturo de: 218
corporativismo, corporaciones: 52, 91-93, 96, 109, 111
Cortés, Hernán: 30-32, 38, 64, 87, 89, 91, 101-102
cosmovisión americana: 26, 51; dualismo de la: 48
costumbrismo: 122, 131, 134-135, 139-140, 142, 144, 150, 152-153, 155, 158, 164, 169, 171, 195, 214
Couto, Bernardo: 146
Covarrubias, Luis: 205
Covarrubias, el Chamaco, Miguel: 212-213; *Negro Drawings:* 213; *The Prince of Wales and Other Famous Americans:* 213
Coyolxauhqui: 62-63
*Coyote, El,* periódico: 164
Crane, Hart: 205
Crespo de la Serna, Jorge Juan: 163
criollismo: 133
criollo(s): 72, 102, 118; autonomía de los: 78; como pueblo elegido: 79; construcción del pasado indígena por los: 77, 86, 90; discriminación hacia los: 88; formación de su cultura: 75-76, 78, 81-82; identidad: 74-76, 78, 80, 89, 93, 110-111; mecanismos de equiparación: 80-82, 85, 104; mitos: 102; símbolos: 89; utilización del término: 75
cristianismo: 78-79, 82, 86; abolición del: 17; definición novohispana de: 83
cristianos, viejos: 102, 104
Cristo: 68, 70, 96, 110; Cuerpo Místico de: 97; representaciones de: 15
Cruces y Campa: 161
Cruz, sor Juana Inés de la: 75, 86, 108; *Divino Narciso:* 89; ensaladillas: 110; *Los empeños de una casa:* 89
cuacuatas, indios: 60

Cuadriello, Jaime: 32
cuadros, de ánimas: 96; de castas: 74, 84, 106-110, 112, 142; de costumbres: 139, 145, 150, 152, 158; de patrocinio: 111; históricos: 151; sociales: 150, *véase también* pintura
Cuauhtémoc: 32; monumento a: 38
*cubanos pintados por sí mismos, Los:* 140
Cube, Johan von, *Hortus Sanitatis:* 67-68
Cuesta, Jorge: 202
cultura, oposición entre naturaleza y: 50
Curtius, Ernst: 21

Daguerre, J.: 183
danza, de mecos: 105; moros y cristianos: 84; tarasca: 91
Daumier, Honoré: 140, 145, 207-208
David, rey: 68
David, Jacques-Louis: 137, 151
Davis, Bette: 218
*De español y negra nace mulata:* 107
*De mulato y española sale morisco:* 107
*De negro e india nace lobo:* 108
Derba, Mimí: 192
derecho: 22
Descartes, René: 18
desespañolización: 140
*Despertador Americano, El:* 124, 143
devaluación cultural, de los pueblos prehispánicos: 23
*Diablillo Rojo, El*, periódico: 209
Díaz, Porfirio: 41, 159-160, 164, 180, 195, 208-209
Díaz del Castillo, Bernal: 32
Díaz Ordaz, Gustavo: 215
dibujos: 74
Dickens, Charles: 209
Diego Lázaro: 103
Dietrich, Marlene: 218
dioses: 28, 30, 49
discriminación, hacia los criollos: 88; hacia los mestizos: 110
discurso oral: 13
Dix, Otto: 203
dominicos: 93
Draper, Jack: 193
Duchamp, Marcel: 203
Durán, fray Diego: 85-86

*Ecce Homo:* 70
Echeverría, Javier: 146
Edad Media: 21, 79; imagen en la: 13
Egerton, Daniel Thomas: 136
Eguiara y Eguren, Juan José de, *Biblioteca mexicana:* 88
Einstein, Albert: 203
Eisenstein, Serguei, *¡Que viva México!:* 193
Elías, Norbert: 94
encomenderos, encomienda: 58, 63
enconchados: 32, 87
entrega de varas, ceremonia de: 99
epidemias: 63, 100
epigrafía: 14, 28
Escalante, Constantino: 145, 161, 172, 206-207
escritura, alfabética: 24; como el mayor logro de la humanidad: 22; como símbolo de cultura: 23; dominio de la, sobre el lenguaje oral: 13; fonética: 27-28; invención de la: 13; logográfica: 28; maya: 27-28; sincretismo en: 99
Escuela Nacional de Bellas Artes: 155, 160; *véase también* Academia de San Carlos
escultura(s): 122, 146, 190, 202; bustos: 16, 149; de figuras de cera: 133-134, 172; destrucción de: 18; investigación histórica y: 19; prehispánica: 22-23, 28-29
escultores: 15
españoles, relación con los indios: 66
*españoles pintados por sí mismos, Los:* 140
Esparza, María José: 133
Estado, patrimonialista: 76; revolucionario: 39
Estado-nación, como articulador de la identidad: 20, 27; como propulsor de la historia nacional: 36; fundación del: 19, 35, 117, 173
Estrada, Enrique: 205
Estrada, José María: 132-133, 161, 180
etnocentrismo, europeo: 22, 31; indígena: 59-60; occidental: 23
etnografía: 40
eurocentrismo: 139, 171, 211
evangelización: 31-33, 67, 77, 84, 100, 102; Edad Dorada de la: 76, 80
Evans, Walker: 200
expresionismo: 162
exvotos: 74, 95-96, 111

Facha: 213
Farías, Juan: 160
Faustinos Mazihcatzin, Ignacio: 103

Fayoum: 162
Felipe II: 79, 99
Felipe V: 94
Felipe de Jesús: 89, 91; beatificación de: 81
Félix, María: 218
Fernández, Justino: 122, 133, 138, 148, 171; *El arte del siglo XIX en México:* 27; *Coatlicue:* 24; sobre Arrieta: 153; sobre Bustos: 163; sobre Stephens: 26
Fernández de Lizardi, José Joaquín: 129, 140, 142; *El periquillo sarniento:* 139; *La Quijotita y su prima:* 139; *Vida y hechos de don Catrín de la Fachenda:* 139
Fernández Ledesma, Enrique: 148; *La gracia de los retratos antiguos:* 182
Fernando VII: 124
Ficino, Marsilio, sobre el relato histórico: 12
fiestas: 29, 33, 63, 72, 92; de Ixcozauhqui: 70; del Fuego Nuevo: 49; religiosas: 98, 101
Figueroa, Gabriel: 193, 219
Filisola, Vicente: 137
filología: 14
filosofía: 22
Flores, Helio: 221
fotografía: 40, 148, 161, 183-184, 186, 190-191, 195-196, 198, 201-202, 215; de especie: 192; estudios de: 185; historia y: 199
fotógrafos: 131, 182, 186, 188-190, 200-201, 215, 218
*Français Peints par Eux Memes, Les:* 140
franciscanos: 60
Freud, Sigmund: 203
Freund, Gisele: 200
Freyre, Rafael: 213
Frías y Soto, Hilarión: 141
Furster, Alberto: 180

Gable, Clark: 218
Galería de los Oficios: 16
Galileo: 158
Galindo, María: 96
Gálvez, Byron: 205
Gamio, Manuel: 26
Garbo, Greta: 218
García, Héctor: 215
García, Romualdo Juan: 189-191
García Barragán, Elisa: 140; sobre Arrieta: 153
García Cabral, el Chango, Ernesto: 212-213
Gavarni: 140
Gedovius, Germán: 181
Gelb, I. J., sobre los indios: 23
Gershwin, George: 205
Gibbon, Edward: 21
Gide, André: 200
Gómez Izquierdo, Jorge, sobre Clavijero: 121
González, Juan: 87
González, Manuel: 164
González, Miguel: 87
Goya y Lucientes, Francisco de: 171
grabado(s): 74, 122; al velo: 166
grabadores: 131; populares: 166
gráfica, costumbrista: 144, 146, 151; satírica: 146; *véase también* caricatura
Gran Duque de Toscana: 16
Grandville: 140, 207-208
gremios: 91, 93
Grijalva, fray Juan de: 82-83
Gros, Jean-Baptiste-Louis: 136
Gruzinski, Serge: 123
guadalupanismo: 111
Guadalupe, virgen de: 30, 91, 188; como símbolo de identidad: 33-34, 80-81, 85, 89, 126, 130; culto a la: 123
Gualdi, Pedro: 136
Guasp: 213
Guebara, José Manuel de: 96
Guerra Mundial, primera: 203; segunda: 200
guerras: 61-62; con Estados Unidos: 112; de Reforma: 113; de Tres Años: 144
Guerrero, Vicente: 37, 134
Gutiérrez, Felipe Santiago: 151, 160; sobre costumbrismo: 158-159
Gutiérrez, Rodrigo: 158
Gutiérrez Galván, Pascual: 205
Guzmán, Martín Luis: 204

haciendas, hacendados: 77, 108, 160, 162
Harte, Bret: 212
Haskell, Francis: 14, 17, 19
*Heads of the People or Portrait of the English:* 140
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Estética:* 17
Helguera, Jesús: 219, 221
Hepburn, Katherine: 218

Herder, Johann Gottfried, *Outlines of a Philosophy of the History of Man:* 17
Heredia, Joaquín: 144
hermetismo: 86
Hernández, José: 221
Hernández, Santiago: 145, 165
Hernández Galván, Manuel: 200
Herodoto: 23
Herrán, Saturnino: 181
Herrera, Armando: 189, 220
Herrera, Juan Nepomuceno: 132
Hesíodo: 54
Hidalgo y Costilla, Miguel: 34, 37, 121, 123-124, 137, 143, 159, 180
*Hijo del Ahuizote, El,* periódico: 165, 208-209
historia(s): 21-22; concepto europeo de: 30; de las mentalidades: 199; fotografía e: 199; moral: 75; nacionales: 19, 35-37; natural: 75; sagrada: 35, 81
*Historia Danzante, La,* periódico: 164
*Historia gráfica de la Revolución mexicana:* 196
historiadores: 26, 41
historiografía: 30, 35, 98; centralista: 39
Hogarth, William: 171
Horst: 220
huaxtecos: 59-61
Huerta, Victoriano: 180
Hugo, Victor: 143-144
Huici: 213
Huitzilopochtli: 62, 68; templo de: 63
Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media:* 21
Humboldt, Alexander von: 26, 121; *Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique:* 24-25

Ibarra, José de: 94
idealismo clásico: 162
identidad(es): 18-19, 173; búsqueda de: 76, 117, 125; común: 39; conciencia de: 110, 112; criolla: 74-76, 78, 80, 89, 93, 110-111; cultural: 27; diversidad de: 131; Estado e: 20, 27; indígena: 70, 74, 104, 111; mexicana: 88, 118, 140, 172; nacional: 26-27, 35, 39, 127, 129-131, 153, 159; novohispana: 123; nuevas: 127; política: 196; símbolos de: 32-33, 42, 123; tlaxcalteca: 103
ideología, de subversión: 64; nacionalista: 121, 128, 172
idolatría: 64, 76-77, 79, 81, 83, 85, 91, 102
Iglesia católica: 78, 111, 129, 143
Ilustración: 16, 35, 116-117, 123
imagen(es), artística: 15; como conductora de mensajes: 13; como pruebas históricas: 14; como representación de la divinidad y del poder: 13-14; de patrocinio: 93-95; de prestigio: 73; idealización del pasado e: 16; oposición entre historia e: 12, 30; relaciones entre historia e: 8, 12, 16, 22, 29, 31-32, 41-42; religiosa: 15; símbolos e: 126; texto e: 11; virtudes de las: 12
imprenta: 139; propagación de la: 13
incas: 23
Independencia: 34-36, 39, 74, 98, 111-112, 121, 124, 126-127, 131, 134, 151
indígenas: 39, 72, 77, 110, 118, 125, 128; asociados con los egipcios: 87; autonomía de los: 98, 123; civilizados: 85; como fundamento histórico: 27; como identidad del mexicano: 146; como protagonistas de la historia: 38; como salvajes: 23; comunidades: 101; educación de los: 67; excluidos de las procesiones: 92; explotación de los: 58-59, 63-64, 98; frailes como protectores de: 66; identidad de los: 70, 74, 104, 111; mestizaje: 107; nobles: 76-77, 85-86, 98, 103-104; pintura: 102; privilegios para los: 98; racismo hacia los: 83; reconocimiento de los valores: 121; relación con los criollos: 90; relación con los españoles: 66; religión: 62, 70, 83, 123; represión contra: 165; república de: 98; *véase también* las distinas etnias
indigenismo: 113, 129, 150, 165
individualismo burgués: 160
Infante, Pedro: 218
Inocencio X (papa): 221
intervención francesa: 144, 150, 154
investigación, del pasado indígena: 27-29, 40
Iriarte, Hesiquio: 141
*Iris, El,* periódico: 137
Islam: 83; *véase también* musulmanes
Iturbide, Agustín de: 37, 126-127, 149, 151
Ixmiquilpan, frescos de: 84
Ixtlilxóchitl: 86

Izaguirre, Leandro: 158
Izquierdo, María: 202

Jara, José: 172; *El carnaval de Morelia:* 158; *El velorio:* 158
jeroglifos: 29; mayas: 26, 28
jesuitas: 77, 86, 103, 119, 121; expulsión de los: 94, 118
Jesús, *véase* Cristo
Jiménez, Agustín: 193
Jiménez Gómez, Sotero Constantino: 189, 194
José, san: 93
Joyce, James: 200
Juan Diego: 85, 103
Juan Nepomuceno, san: 96
Juárez, Benito: 37, 144-145, 150, 155, 160, 164, 180, 183
Juárez, Luis: 83
judeocristianismo: 48
judíos: 79
juego de pelota: 49, 57
Julio César: 67

Kahlo, Frida: 200, 202-203, 205
Kandinski, Vasili: 203
Kingsborough, Edward, *Antiquities of Mexico:* 26
Klee, Paul: 203
Knorosov, Yuri V.: 28; "La antigua escritura de América Central": 27
Kubler, George, *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art:* 24

Lafaye, Jacques, sobre Clavijero: 119
Landa, Diego de: 27
Landesio, Eugenio: 146, 160
Landívar, Rafael: 118
Lang, Fritz, *La mujer del cuadro:* 205
Lara, Agustín: 220
Larra, Mariano José de: 139
Lazo, Agustín: 202
Léger, Fernand: 203
lenguaje escrito: 13
lenguaje oral, dominio de la escritura sobre el: 13
lenguas, indígenas: 88, 110
Lenoir, Alexandre: 17-18
León y Gama, Antonio: 24, 88
Lerdo de Tejada, Sebastián: 164, 207
liberales: 39, 128-129, 140-143, 145-146, 149-151, 153, 156; caricaturistas: 144; proyecto cultural de los: 130; radicales: 165
libertad, de imprenta: 129, 142-144, 146, 164-165; de pensamiento: 130
libro, advenimiento del: 13; de historia: 36
*Lienzo de Tlaxcala:* 64
lienzos: 31, 96, 100-101
Linati de Prévost, Claudio: 136, 139, 152, 172; sobre los indígenas: 141; *Trajes civiles, militares y religiosos de México:* 137-138
lingüística: 40
literatura: 22, 38, 130; como inferior a la pintura: 20
litografía: 172
*Little Lord Fauntleroy:* 180
López, Nacho: 215
López de Gómara, Francisco: 32
López de Santa Anna, Antonio: 144, 146
López Rayón, Ignacio: 134; *Elementos de nuestra Constitución:* 124
López Velarde, Ramón: 181
Lounsbury, Floyd: 28
*Luchador:* 53
Lucio, Eulalia: 151
Lutero, Martín: 15

macehuales: 101
Madero, Francisco I.: 212
Magú (Bulmaro Castellanos): 221
Maler, Teobart: 26
Malevich: 203
Malinche: 89, 101, 149
Mallarmé, Stéphane: 203
Maneiro, Juan Luis: 118
Manilla, Manuel: 166-167, 172, 210
mapas: 31, 88, 100-101
Marín, Gloria: 218
Marín, Lupe: 200-201, 204-205, 219
Márquez, Pedro José: 24
Martí, José: 37, 157
Martínez, Andrés: 189
Martínez Carrión, Jesús: 165, 209
Martínez Peñaloza, Porfirio: 138
Marx, Carlos: 203
Matisse, Henri: 200, 203
matlazincas, indios: 60
Mathews, Peter: 28
Matute, Álvaro: 35
Maudslay, Alfred Percival: 26

Maximiliano de Habsburgo, archiduque: 37, 144, 150-151, 155, 180, 182
mayas: 23, 50, 55, 59, 64-66, 138; arte: 26, 56-57; escritura: 26-28
mayordomías: 101
mazahuas: 59
memoria, histórica: 76-77, 100, 172
mendicantes: 76-77
Mendieta, Jerónimo de: 76
Mendoza, Antonio de, virrey: 64
mercaderes: 53-54
mesianismo, judeocristiano: 79
Mesoamérica: 7; cosmovisión: 48; culto a los soberanos en: 55; recuperación de las culturas de: 29; redefinición de las culturas de: 26
Mesonero Romanos, Ramón de: 139
mestizaje: 30, 106-108, 110, 121
mestizos: 77, 109, 118, 125, 158; discriminación hacia los: 110; nobles: 86
mexicanidad: 121
mexicano(s), diversidad de los: 131; estructuras mental y social: 127; indio como identidad del: 146; invención del: 7; significado de ser: 125; uso del término: 124
mexicano, lo: 117, 131, 140; diversas identidades de: 118, 131; exotismo de: 152; reivindicación del: 142; significados de: 127; símbolos de: 125
*mexicanos pintados por sí mismos, Los:* 141, 153
*México Gráfico,* periódico: 164
*México Nuevo,* periódico: 209
*México y sus Costumbres,* periódico: 164
Michelet, Jules: 17-18; sobre el Renacimiento: 19
Mignolo, Walter D.: 24; sobre los indios: 23
milagros: 33, 77, 80, 92
minería: 77
Miranda, Primitivo: 151-152, 156
Mirafuentes, Juan N.: 164
Miroslava: 218
mitos, aparicionistas: 80; criollos: 102; prehispánicos: 49
mitotes: 84, 105
Mixtón, guerra del: 84
Moctezuma: 30, 32, 38, 63, 87, 91, 149; Ilhuicamina: 59, 68; palacio de: 69
modernidad: 112, 123
modernismo: 131, 205
Modotti, Tina: 201-202
Molière, Jean-Baptiste Poquelin: 18
Momigliano, Arnaldo, sobre los anticuarios: 14
Mondrian, Piet: 203
Monroy, Petronilo: 160; *Constitución del 57:* 156
Monsiváis, Carlos: 140; *Aires de familia:* 127; sobre Bustos: 167-168; sobre el nacionalismo: 129
Montalván, Celia: 192
Montenegro, Roberto: 205, 219
Montesquieu, Charles de Secondant, *Cartas persas:* 116
Montfaucon, Bernard de: 18; *La Antiquité expliqueé et represente en figures:* 16
Mora, José María Luis: 143; *México y sus revoluciones:* 128
Mora, Octaviano de la: 189
Morelos y Pavón, José María: 37, 137, 145, 159, 180; *Sentimientos de la nación:* 124
*Mosaico Mexicano,* revista: 140
Motolinía, fray Toribio de, *Historia:* 83
Moyssén, Xavier: 122, 132
muerte: 55; arquetipos sobre la: 170
mujer, en el siglo XIX: 111
mulatos: 109-110, 125
Muñoz, Juan Bautista: 123
Muñoz Camargo, Diego, *Historia de Tlaxcala:* 89
muralismo, *véase* pintura, mural
muralistas: 167
*Museo Mexicano,* revista: 140
Museo Nacional de Antropología e Historia: 41-42
Museo Nacional de Historia: 41
museos nacionales, establecimiento de: 19-20
música: 40
musulmanes: 79; *véase también* Islam

nacionalismo: 27, 38-39, 78, 117, 124, 129, 143, 158, 172, 205
Nadar, Félix Tournachon: 198
nahual: 50-51
nahuas, indios: 30, 50, 56, 59-62, 64, 68
Nahui Ollin: 200
Napoleón III: 150
Naranjo: 221
naturaleza, oposición entre cultura y: 50

Nebel, Karl: 136-138
Negrete, Jorge: 218
neoclásico: 122
Netzahualcóyotl: 88
Niepce, Nicéphore: 183
Nietzsche, Friedrich Wilhelm: 203
Noche Triste, batalla: 32
Noreña, Miguel: 38
Novo, Salvador: 201-202, 217
Nueva España, como la nueva Jerusalén: 68, 76, 78-79, 81-83; como suelo sagrado: 33

Obregón, Álvaro: 197
Obregón, José: 160-161, 169; *El descubrimiento del pulque:* 38, 156-157
Ocaranza, Manuel: 158, 160
O'Gorman, Edmundo, sobre los criollos: 75
Olaguíbel, Manuel de: 157
olmecas: 50, 55; arte: 56; cabezas colosales: 56
Oporinum, Joannem: 69
Orendáin, Leopoldo I.: 183
Orozco, José Clemente: 40, 200, 204, 215
*Orquesta, La,* periódico: 164, 206
Ortega, Juan: 158
Ortiz, Martín: 189
otomíes: 59-61
otredad, indígena: 85
Ovalle, Juan Gabriel: 110
Oviedo, Juan Antonio de: 91

Pacal, cabeza de: 56
Pach, Walter, sobre Bustos: 162
Padilla, Celia: 192
Padilla, Emma: 192
*Padre Cobos, El,* periódico: 164
palacios, destrucción de: 18
Palafox, Juan de, *De la naturaleza del indio:* 83
Palma, Andrea: 218
Parra, Félix: 158; *Fray Bartolomé de las Casas:* 38; *Masacre de Cholula:* 38
Partido Revolucionario Institucional (PRI): 208, 210
pasado indígena, recuperación del: 27-29, 38-39, 66-67, 69, 85; por los criollos: 77, 81, 86
Pascal, Blaise: 18
Pasolini, Pier Paolo: 209
Pasztory, Esther: 23
patria, criolla: 32, 78; mexicana: 110, 112, 129
*Patria Ilustrada, La,* periódico: 164
patriotismo, de Clavijero: 121
patrimonio histórico: 42; cultural: 17; religioso: 17; visual: 7
Paz, Octavio: 41; sobre Arrieta: 152; sobre Bustos: 162-163; sobre el muralismo: 40; sobre pintura: 132-133; sobre Posada: 169, 171; sobre la sociedad novohispana: 118
Pellicer, Carlos: 166
Penilla: 210
Penn, Irving: 215
Pérez de Moncada, Agustín: 96
Pérez Vejo, Tomás: 38
Periam, Jorge A.: 146
Pericles: 158
periódicos: 40, 164, 208-209
periodistas, persecución contra: 165
personajes populares: 138, 141-142, 144-146, 151-153, 168, 172, 211
Pesado, José Joaquín: 146
Philips, Alex: 193
Picabia, Francis: 203
picaresca: 139
Picasso, Pablo: 203, 220
Pickford, Mary: 180
pictografía: 26
Pina, José Salomé: 180
*pinceles de la historia, Los,* exposición: 31
Pingret, Édouard: 136, 151
pintoresquismo: 152-153, 195, 198
pintura(s): 12, 16, 20, 122, 146, 184, 190; académica: 179-180, 185; como superior a la literatura: 20; costumbrista: 112; destrucción de: 18; escuela mexicana de: 37-38; escuelas regionales de: 131-132, 152, 161; histórica: 37, 38-39, 156, 158; indígena: 102; investigación histórica y: 19; laica: 36; mural: 30-31, 40; nacionalista: 156-158, 160; paisaje: 131, 160; popular: 132, 172; prehispánica: 22-23, 25, 28-29; religiosa: 36, 74, 111, 147, 150, 152, 159, 161; sincretismo en la: 67-68, 89, 99; virreinal: 108; *véase también* cuadros
pintores: 15
Plan de Ayutla: 149
Platt Lynes, George: 200

Plinio: 67
Plutarco: 12
poder, exaltación del: 55-56
Pomar, Juan Bautista, *Relación de Texcoco:* 22
porfiriato: 158, 165, 208-210
Posada, José Guadalupe: 155, 164, 166-168, 171-172, 209, 210, 219; *La calavera oaxaqueña:* 169-170; *Calaveras del montón:* 169-170
Preminger, Otto, *Laura:* 205
Prieto, Guillermo: 129-130, 135, 140, 145, 153, 156
procesiones: 91-92
proletarios: 39
Proskouriakoff, Tatiana: 28
protestantes: 79, 83
provincias religiosas: 93
Pruneda, Alfonso: 42
Pruneda, Álvaro: 209
Puizón, Nicolás de Dios: 103
pulque: 90, 105, 107
purépechas: 59-60
Purgatorio: 96-97

Quetzalcóatl: 49, 68; como santo Tomás: 81, 102-103

racionalismo: 122, 143
racismo: 212; hacia los africanos: 107; hacia los indígenas: 83, 142
radio: 40
Ramírez, Fausto: 154
Ramírez, Ignacio: 37, 135, 140-141
Ranke, Leopold von: 21
Ray, Man: 203
Rea Spell, Jefferson: 139
realismo: 131
Rebull, Santiago: 180
Reforma: 15, 35, 39
reformas borbónicas: 78, 123
regionalismo: 124
Regnault, Jean Baptiste: 151
relato histórico: 13; sincretismo en el: 68
religión indígena: 62, 70, 123; serpiente como símbolo de la: 83
reliquias: 80, 92
Renacimiento: 12, 15, 19, 22-23, 85, 158; imagen en el: 13; italiano: 20
*Renacimiento, El:* 156
República Restaurada: 156
retablos: 96, 161
retrato(s): 15, 74, 93-94, 117, 131, 133, 147, 152, 162, 181, 185, 215; artístico: 217; de familia: 184; de tipos: 156, 161, 171, 211; en cera: 134; personal: 161, 169, 184; pictórico: 178, 219; popular: 192
Revilla, Manuel, sobre Clavé: 148
revolución, burguesa: 124; cultural: 143
Revolución francesa: 137
Revolución mexicana: 26, 40, 181, 197-198, 208, 216; recuperación de lo indígena y: 27, 38-39
*Revue Negre, La:* 213
Reyes, Alfonso, sobre la caricatura: 206
Reyes Meza, Jesús: 205
Reyes Zavala, Ventura: 132
Ribera I Argomanis, José de, *Verdadero retrato de la Virgen de Guadalupe:* 85
Riis, Jacob: 182
Río, Dolores del: 218
Ripa, Cesare, *Iconología:* 89
rito(s): 13, 92; prehispánicos: 29, 49, 62
Rius: 214
Riva Palacio, Vicente: 129, 164; *México a través de los siglos:* 35
Rivera, Diego: 40, 201, 202, 205, 215-216; *El matemático:* 204; sobre Posada: 167
Rivera, José María: 141
Rodchenko, Alexandr Mijáilovich: 203
Rodríguez, José Francisco: 134
Rodríguez, Miguel: 189
Rodríguez, Rodrigo, *El senado de Tlaxcala:* 38
Rodríguez Juárez, Juan, *De español e india produce mestizo:* 106
romanticismo: 131, 134, 138-139, 151, 172; francés: 143
Roscoe, William, *The Life of Lorenzo de Medici:* 17
Rousseau, Jean-Jacques: 138
Rubial, Antonio: 33
Rugendas, Johann Moritz: 136, 138, 152
Ruiz, Antonio: 219
Ruiz Cortines, Adolfo: 215
Ruiz de Alarcón, Hernando: 83
Ruskin, John, *The Stones of Venice:* 20

sacrificio(s): 149; humanos: 83; ritual: 61-63, 60
*Sacrificio gladiatorio:* 120
Sáenz, Moisés: 205

Sagrada Familia, mestiza: 81
Sahagún, fray Bernardino de: 53, 63, 67, 85-86; *Historia general de las cosas de Nueva España:* 30
Salazar, Ricardo: 215
Saldívar, Elisa: 205
Saligny, Dubois de: 145
Salomón, rey: 68
San Bernardino Chalchihuapan, lienzo: 101
Sánchez, Tiburcio: 158, 160
Sander, August: 198, 200
Santa Cruz de Tlatelolco, escuela: 67
Santa María, fray Domingo de: 66
Santamaría, Joaquín: 189
santos: 30, 80, 96; apariciones de: 33; elección de, patronos: 100; representaciones de: 15
Sartorius, Carl Christian: 128
Schele, Linda: 28
Segundo Imperio: 145, 150
Seler, Edward: 26
Semo, Enrique: 189, 220
Serna, Jacinto de la: 83
Serrano, Antonio: 151-152
Sevilla, Ninón: 218
Sierra, Justo, *Evolución política del pueblo mexicano:* 35, 41
Sigüenza y Góngora, Carlos de: 86, 88, *Teatro de virtudes políticas:* 87, 90
Silva, David: 189
Silva, David (actor): 218
símbolos, de identidad: 32-33, 42, 78, 123; de la sociedad novohispana: 73-74, 76, 78; de lo mexicano: 125; de poder: 147; destrucción de: 17-18; imágenes y: 126; patrióticos: 34, 36, 87, 112, 130; prehispánicos: 26, 58, 85; religiosos: 33, 83, 89, 92, 125
Sinclair, Upton: 193
sincretismo: 86; en pintura: 99; en pintura: 67-68, 89, 99; en el vestido: 103
Singer Sargant, John: 179
Siqueiros, David Alfaro: 40, 204-205, 215
Sismondi, Simone de: 17
sociedad, autónoma: 80; de castas: 104, 118, 127-128; rural: 139; tripartita: 79
Sociedad Jalisciense de Bellas Artes: 150
sociedad novohispana: 7, 73, 80, 91, 117-118; composición de la: 104-105; estratificación de la: 109; identidad: 123; religión y la: 83, 89; símbolos de la: 73
Solana, Rafael: 219
Solís, Antonio de: 32
Soriano, Juan: 205, 219
*Sovietskaya Etnografiya*, revista: 27
Spinden, Herbert Joseph, *A Study of Maya Art:* 26
Stalin, José: 200
Stein, Gertrude: 220
Stephens, John: 26; *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan:* 25
Stieglitz, Alfred: 200, 203
Strand, Paul: 200
Suárez, Eusebio Gregorio: 188, 190; *¡El que se mueve no sale!:* 187
Suárez Molina, María Teresa: 33
surrealistas: 203
Swanson, Gloria: 218

Tácito: 23
Tablada, José Juan: 212
Taine, Hipólito: 21
Tajín: 57
Tamayo, Rufino: 202, 205, 216
teatro: 89, 186
Teayo, Castillo de: 52
Tegakovita, Catarina: 103
televisión: 40
Templo de la Memoria: 19
Templo Mayor: 62; matanza del: 63
templos, destrucción de: 18
Tenochtitlan: 30, 34, 41, 61, 76, 126; caída de: 32; como tierra prometida: 68; México: 87, 89
teología: 22
Teotihuacán: 27, 56
tepehuanos: 59
Tepotzotlán, colegio jesuita de: 94
Tezozómoc: 86
Tibol, Raquel, sobre Bustos: 161-163; sobre pintura: 132
tiempo, lineal: 78
tierra(s), comunales: 100; concesión de, a indios: 98
Tikal, estelas de: 56
Tin Tan (Germán Valdés): 220
*Tira de la peregrinación:* 60
tiras: 31
Tito Livio: 67

títulos: 31; primordiales: 99-100
Tizoc, piedra de: 62
tlacuilos: 30
tlahuicas, indios: 60
Tlahuicole: 149
Tláloc: 49
Tlaxcala, martirio de los niños de: 103
tlaxcaltecas: 89; identidad: 103; participación en la conquista: 31
Toledo, Francisco: 202
Tolsá, Manuel: 122
Tomás, santo, como Quetzalcóatl: 81, 86, 102-103
Tonantzintla, templo de: 102
Torquemada, fray Juan de, *La monarquía indiana:* 86
Toscano, Salvador, *Arte precolombino de México:* 27
Toussaint, Manuel: *Arte colonial de México:* 27
Tovar, Pantaleón: 141
tradiciones, culturales: 127; populares: 39
trazo urbano, prehispánico: 31
Triple Alianza: 61-62
Tucídides: 23
Tula: 57, 62, 158; descripción de: 68
tumbas, destrucción de: 18
*tzompantli:* 62

unidad nacional: 39
Uriarte, José María: 133

Valadés, fray Diego, *Retórica cristiana:* 84
Valentino, Rodolfo: 218
Valle-Arizpe, Artemio de: 201, 217
Valleto, hermanos: 189
Vanegas Arroyo, Arsacio: 166-167, 210
vanguardias: 204
*Vanity Fair:* 212
Vargas, Silvia: 118
Vargas Lugo, Elisa: 160
Varrón: 54
Vasconcelos, José: 40
Vechten, Carl Van: 212
Velasco, virrey de: 64
Velasco, José María: 160
Velázquez: 221
Veronés, Paolo Caliari, *Las bodas de Caná:* 20
Vetancurt, fray Agustín de, *Teatro mexicano:* 86
Veytia: 88
viajeros: 25-26, 54; artistas: 131, 135-136, 139, 152, 171
Victoria, Guadalupe: 134, 137
Vilar, Manuel, 38, 146-147, 150, 172; *Tlahuicole:* 149
Villa, Francisco: 180, 197
Villalpando, Cristóbal de, *Triunfo de la Iglesia:* 89
Villarroel, Hipólito: 105
Villasana, José María: 164-165, 167-168, 207, 209
Villaurrutia, Xavier: 202, 219
violencia: 107, 181, 198
vírgenes: 96; apariciones de: 33; de la Merced: 93; de los Remedios: 101; de Ocotlán: 103; del Carmen: 93; del Rosario: 93-94; *véase también* Guadalupe
Voltaire, François Marie Arouet, *Essai sur les moeurs et le esprit des nations:* 16; *Le siècle de Louis XIV:* 16

Waldeck, Frédérick: 136-137, 152; *Indio contrabandista del interior:* 138; sobre los indígenas: 142; *Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán:* 139
Wayne, John: 197, 218
Wee Gee: 215
Westheim, Paul, sobre Estrada: 133
Weston, Edward: 202; *Diario:* 200-201
Wilder, Billy: 218
Winckelmann, Johann: 18; *History of the Art of Antiquity:* 17
Woolf, Virginia: 200
Wyler, William, *Portrait of Jeannie:* 205

Ximeno y Planes, Rafael: 123 *El milagro del pocito:* 122: *La sublevación de los indios del Cardonal:* 122
Xochimilco, templo de: 104
Xochiquetzal: 55

yaquis: 59
Yazbek, Charlotte: 220
Yllanes, Juan Manuel de: 103
yopes, indios: 61

Zapata, Emiliano: 197
zapotecos, arte: 56
Zarco, Francisco: 129, 143
Zavala, Lorenzo de, *Ensayo histórico de las revoluciones de México:* 128

# *Índice general*


Advertencia ..... 5
Notas sobre los autores ..... 7
Introducción: imagen e historia, *Enrique Florescano* ..... 11
I. Imagen e historia en Occidente ..... 12
Imagen religiosa e imagen profana, 14; Del reportaje artístico a la obra de arte como valor supremo del desarrollo humano, 15; La historia del arte como expresión del espíritu del pueblo y espejo de la identidad nacional, 19
II. Imagen e historia en la recuperación del pasado mexicano ..... 22
La imagen en el México antiguo, 24; Imagen e historia en el virreinato, 30; Historia e imagen en los siglos XIX y XX, 34
Bibliografía ..... 42
Primer espejo, *Pablo Escalante Gonzalbo* ..... 48
I. El hombre ..... 48
Lo fabuloso, lo monstruoso y las fuerzas, 48; Personas, cuerpos, 51; Fatiga y gozo, 53; Los señores y el poder, 55; Guerreros, 57
II. Etnia, historia, identidad ..... 58
Nosotros y los otros, 58; La muerte de los otros, 61; La muerte de nosotros, 62; Me miro en el espejo y te veo a ti, 66
Bibliografía ..... 70
Nueva España: imágenes de una identidad unificada, *Antonio Rubial García* ..... 72
Prólogo ..... 72
I. Matriz occidental e identidad criolla ..... 75
II. Los indios como tema. Exclusiones e inclusiones ..... 82
III. Bajo el manto protector de los santos ..... 90
IV. Patrocinio indígena, ¿identidad indígena? ..... 97
V. Los espejos de una sociedad plural ..... 104

Epílogo ..... 111
Bibliografía ..... 113
Retrato de un siglo. ¿Cómo ser mexicano en el XIX?, *Rafael Barajas Durán* ..... 116
Introducción ..... 116
La invención del mexicano: del salvaje al hombre civilizado ..... 117
Indios neoclásicos ..... 121
La invención de México ..... 124
La invención de la conciencia nacional ..... 127
Visionarios y visionudos ..... 130
Retrato de la monotonía ..... 131
Una nación frágil como la cera ..... 133
Nada tan mexicano como la obra de ciertos artistas extranjeros ..... 136
Los mexicanos pintados por sí mismos ..... 139
Los mexicanos caricaturizados por sí mismos ..... 142
La reapertura de la Academia ..... 146
Retrato de la aristocracia criolla ..... 147
Indios del Olimpo ..... 149
Romántico en país exótico ..... 151
La vida romántica de los chinacos ..... 152
Retratos de la patria ..... 155
Era el abuelo un lagartijo porfiriano ..... 159
Autorretrato de un indio ..... 161
Retrato de Don Perpetuo y Doña Paz Trancazo ..... 164
Grabados donde nace el pueblo ..... 165
Conclusiones ..... 171
Bibliografía ..... 173
"Soy porque me parezco". El retrato en México en el siglo XX, *Carlos Monsiváis* ..... 178
I. El retrato pictórico: "¿No cree usted que este cuadro expresa mejor que mis palabras la seriedad de mis propósitos en la vida? El artista sí que supo captarme" .... 178
Maravillas que son, sombras que fueron ..... 181

II. La fotografía: las invocaciones de la representación ... 182
III. Los estudios fotográficos: "Así nos gustaría ser en el caso de que no fuéramos así" ... 184
"Ya va a salir el pajarito" ... 186
"Va a quedar perfecta, no se preocupe" ... 188
Los padres de las multitudes de imágenes ... 189
De la Galería de las Esencias ... 191
Sotero Constantino. Quietecito, por favor ... 193
IV. La Revolución: "No es un edificio abandonado, así era mi abuelo" ... 195
V. Rostros como máscaras, rasgos como destinos ... 198
"Permítame inventarle el rostro" ... 200
VI. El retrato pictórico: "¿Para qué se quiere el parecido exacto si ya existe la intuición?" ... 203
VII. La caricatura: el espejo del alma ... 206
De métodos de burlas y burlas del método ... 207
Los tipos populares: "De tan semejante a mi vecino uno parece caricatura" ... 211
Ernesto García Cabral y Miguel Covarrubias ... 212
Detente, sombra de perfil esquivo ... 213
VIII. "¿Cómo que no tiene retratos artísticos?" ... 215
"¿Cómo que a una estrella se le reconoce a simple vista?" ... 217
"Y seréis como diosas" ... 218
"Llegará para acentuar las semejanzas, será difícil que alguien se parezca a su imagen" ... 219
El fin de siglo: "Me hubieras dicho que te parecías a tu foto" ... 221
Índice analítico ... 223

Este libro se terminó de imprimir en octubre de 2002 en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. En su tipografía, parada en el Taller de Composición Electrónica del FCE por *Juliana Avendaño López*, se emplearon tipos Palatino de 10:13, 9:12 y 8:9 puntos. La edición, que consta de 2 000 ejemplares, estuvo al cuidado de *René Isaías Acuña Sánchez*.

Los ensayos reunidos en este libro reconstruyen las imágenes creadas por los mexicanos para representarse a sí mismos a través de los siglos, desde la época prehispánica hasta el final del segundo milenio.

En su introducción a esta obra, Enrique Florescano presenta un panorama de la relación, unas veces conflictiva, otras intensa y complementaria, entre la imagen y la recuperación del pasado en la cultura occidental y destaca las características que tuvo este vínculo en diferentes etapas de la historia mexicana. A continuación, cuatro destacados estudiosos del pasado persiguen y rescatan los innumerables rostros mexicanos que se crearon a lo largo de más de cinco siglos. Pablo Escalante Gonzalbo se adentra en el mundo de imágenes que retratan a los hombres y mujeres de Mesoamérica; Antonio Rubial García indaga los diversos rostros imaginados por la sociedad novohispana; Rafael Barajas Durán analiza la invención del mexicano a través de las representaciones decimonónicas, y Carlos Monsiváis considera el abanico de imágenes pictóricas y fotográficas del mexicano creadas en el siglo XX.

Una conclusión de estos variados estudios es que el patrimonio visual constituye uno de los archivos más ricos de la memoria histórica mexicana y uno de los espejos fundantes de la identidad mexicana.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
FUNDACIÓN MIGUEL ALEMÁN, A. C.
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

141.00
20% 112.80

www.fce.com.mx
9 789681 667047